

## **O BRANDO ECO DA TERRA**

**Uma análise performática da narração oral profissional**

**Maria Isabel Machado Lemos**

**Dissertação de Mestrado em Antropologia - Culturas Visuais**

**Orientadores: João Leal e Teresa Araújo**

**Setembro, 2017**

## **O BRANDO ECO DA TERRA**

**Uma análise performática da narração oral profissional**

**Maria Isabel Machado Lemos**

**Dissertação de Mestrado em Antropologia - Culturas Visuais**

**Orientadores: João Leal e Teresa Araújo**

**Setembro, 2017**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, variante Culturas Visuais, realizada sob a orientação científica dos professores doutores João Leal e Teresa Araújo.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os contadores de histórias, pesquisadores, professores, pais e amigos que cederam um pouco de seu tempo em favor desta pesquisa e que estiveram sempre disponíveis para o diálogo e o café.

## RESUMO

A presente investigação trata do acompanhamento do processo de profissionalização da narração oral em território português a partir de uma perspectiva performática, que busca reconhecer o estabelecimento de uma nova prática artística e suas características enquanto atividade profissional nos centros urbanos.

A etnografia conta com a participação direta de quatro narradores orais, além do registro de diferentes *performances*, festivais e entrevistas com profissionais e também membros da assistência. Acompanhar um processo cultural como este significa refletir sobre o processo comunicativo e o estabelecimento de relações sociais no mosaico urbano, além de retratar as expressões de criatividade e agencialidade dos indivíduos frente à tradição. Sendo o limite uma zona de interface, é exatamente nele que se desenvolvem questionamentos acerca da dialética entre o tradicional e o inovador; o coletivo e o individual.

Ouvir e contar histórias, a nível profissional ou não, configura uma forma de nos posicionarmos no mundo, assim como de estabelecermos referenciais e resgatarmos parte da memória coletiva. O retrato deste processo de criação e resgate é o produto desta pesquisa antropológica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contadores de histórias; narração oral profissional; performance oral; práticas artísticas; arte verbal

## **ABSTRACT**

This research aims to investigate the process of professionalization in storytelling in Portugal from a performance perspective in order to recognize the establishment of a new artistic practice and its characteristics as a professional activity within urban areas.

The ethnography is based on the interaction and work with four professional storytellers, besides several performances, festivals and interviews with other artists and public. To follow a cultural process such as this means to reflect upon the communicative process and the establishment of social relations in urban areas, as well as portraying expressions of creativity and agency of individuals facing tradition. Since the limit is always an interface area, it is there where questionings concerning the dialectics between traditions and innovations, individual and collective lie.

Listening and telling stories, at a professional level or not, is a way of positioning ourselves in the world the same way to establish references and restore parts of our social memory. The portrayal of this process of creation and redemption is the product of this anthropological research.

**KEY-WORDS:** storytellers; professional storytelling; oral performance; artistic practice; verbal art

# ÍNDICE

<b>Capítulo I. Explanatório</b>	<b>1</b>
A. Há histórias na cidade	4
<i>Objeto e nomenclatura ou, Toda história é conjunção de muitas outras</i>	4
<i>Caminhos da oralidade</i>	4
B. Quem narra e para quem narra	13
C. Metodologia	16
C.1. <i>Método Histórico</i>	19
C.2. <i>Método Etnográfico</i>	20
C.3. <i>Ferramentas de Recolha</i>	21
C.4. <i>Procuram-se narradores</i>	22
ELSA SERRA	22
RODOLFO CASTRO	23
ADRIANO REIS	25
FERNANDO GUERREIRO	27
<b>Capítulo II. Admirável mundo novo</b>	<b>30</b>
<i>Os anos noventa, Portugal e as bibliotecas</i>	34
<i>A hora do conto e a democratização do livro</i>	39
<i>A cidade dos contos</i>	41
<i>Oeiras, “um contador por metro quadrado”</i>	42
<i>Algarve e Porto</i>	43
<i>Campo e cidade</i>	44
<b>Capítulo III. Conto-vos uma história</b>	<b>46</b>

<i>Uma arte verbal?</i>	46
<i>Nem tudo é performance</i>	49
<i>Onde estão as histórias ou um enquadramento de eventos</i>	50
<i>A. Terminologia</i>	50
<i>B. Festivais</i>	54
<i>Elementos estéticos</i>	57
<i>Elementos artísticos</i>	63
<i>i. Este corpo que me habita</i>	63
<i>ii. Habitar o som</i>	65
<i>iii. Colorir o corpo</i>	67
<i>O display e a negociação de papéis</i>	70
<i>O evento narrado</i>	72
<i>i. Eu,tu, eles</i>	76
<i>ii. Entre artes; ou por que narrar não é atuar</i>	77
<i>iii. Narração oral e música</i>	82
<i>iv. Contar à portuguesa</i>	83
<b>Capítulo IV. Frágil como o mundo</b>	<b>86</b>
<i>Ocupação, ofício ou profissão?</i>	86
<i>Criatividade, inovação e tradição: a performatividade das práticas discursivas</i>	90
<i>A cidade e a valorização da memória</i>	93
<i>O que busca quem ouve: pais, objetivos e divulgação</i>	95
<i>Etnografia: o discurso e o concreto; considerações pessoais</i>	98
<b>Conclusão</b>	<b>100</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>108</b>
<b>Lista de Figuras</b>	<b>114</b>









## I.Explanatório

Como penso ser costume nas pesquisas etnográficas, a escolha dos narradores orais cujos trabalhos pude acompanhar não esteve dissociada das experiências que tive ao vivenciar os círculos sociais da narração oral profissionalizada e os eventos a ela consoantes. Tamanha a rede internacional de contadores de histórias, minha primeira busca foi feita online por meio do *website* da *Red Internacional de Cuentacuentos*, onde estão agrupados, por nacionalidade, diferentes contadores, assim como festivais que decorrem mundo afora e que sejam membros da já referida rede. Assim fiz contato com Elsa Serra, contadora desde 1999. O primeiro vislumbre do que viria a ser o universo social no qual tramitam contadores e público, porém, só veio a acontecer nas apresentações mensais de Ana Sofia Paiva, na associação cultural Renovar a Mouraria.

Creio ser de extrema importância dedicar algumas páginas não só à apresentação dos contadores com os quais trabalhei, mas também aos eventos de narração nos quais estive presente, principalmente nos festivais. Em primeiro lugar, porque a trajetória de cada um influenciou xx algumas das conclusões a que pude chegar durante a pesquisa etnográfica, tanto nas entrevistas individuais, quanto durante as apresentações. Os repertórios adotados e a forma como cada um encara aquilo que faz também tiveram grande impacto no desenrolar desse trabalho cujo foco está na compreensão do posicionamento do contador de histórias urbano frente ao seu ofício, levando em consideração aspectos inerentes ao tema como a oralidade, a *performance* e a profissionalização. A partir desses mesmos repertórios, fui capaz de perceber melhor a grande variedade, não só estilística, mas de posicionamento individual adotada pelos próprios contadores frente à realidade do que fazem. Para além disso, são percursos de vida que impactam a profissionalização e a hierarquização do ato de contar histórias em Portugal, seja de forma consciente ou não.

É justamente a profissionalização que delimita essa pesquisa, feita a partir do prisma antropológico, sobre os contadores de histórias urbanos. Inicialmente, o recorte metodológico e a busca pelo objeto contavam com delimitações geográficas mais pontuais que o país em si e também especificações acerca dos públicos-alvo de tais apresentações. Ao travar conhecimento com a realidade dos contadores, entretanto, foram necessárias adaptações consoantes principalmente ao número pequeno - quando comparado a países como a

Espanha, por exemplo - de narradores profissionais em Portugal e aos deslocamentos em função dos espetáculos e sessões de contos. Na realidade, na página da própria Red Internacional de Cuentacuentos, o número de contadores cadastrados, apesar de não atualizado, não ultrapassa 20, sendo semelhante a informação encontrada em outras páginas disponíveis, como o *blog* Narração Oral, cujo maior objetivo é a busca por informações sobre eventos e contadores no país, e que aponta 19 nomes. Tal fato foi também confirmado através dos depoimentos dos próprios narradores em entrevistas e conversas.

A forma que encontrei de melhor abordar o tema foi a convivência nos espetáculos e festivais, além do acompanhamento e de entrevista de profissionais específicos e voltados para diferentes aspectos da narração oral. Entrevistas e conversas com outros contadores, mesmo que não profissionais, também foram objeto de análise e resultaram em um material enriquecedor para a compreensão da prática, principalmente quando relacionada aos *workshops* e às escolas de narração oral. A verdade é que as pessoas com quem trabalhei estão sempre em movimento, dentro e fora de Portugal, devido às apresentações, o que torna mutuamente excludentes dois recortes de análise iniciais de meu projeto de tese: a delimitação geográfica da cidade de Lisboa e o acompanhamento de indivíduos pontuais. Optei por expandir os limites geográficos a nível nacional por acreditar que a convivência com os contadores poderia ser mais enriquecedora que uma análise do movimento de narração oral profissional em uma localidade.

Neste capítulo, busco tornar claro o objetivo desta pesquisa - considerando o enquadramento antropológico e a transdisciplinaridade à qual o tema está sujeito (CARMELO 2016), além de definir o objeto e determinados aspectos consoantes à metodologia e ao recorte etnográfico que foi sendo lentamente adaptado de acordo com as descobertas feitas durante a pesquisa etnográfica. A realidade experienciada, ao transitar no universo social dos narradores urbanos, acompanhada pela bibliografia referente, resultaram em um *corpus* em inúmeros aspectos distante de minha ideia inicial, assim como me aproximaram de questionamentos acerca de temas que pareciam distantes do objeto aqui retratado. O fato de não praticar a narração oral profissional possibilitou um distanciamento do tema que me permitiu enxergar a bibliografia de forma crítica, uma vez que inúmeras reflexões teóricas sobre o tema provêm de estudiosos que são também narradores (SOBOL 1999, CARMELO 2016, CASTRO 2012, VIDAL 2010 e outros), mas transportou-me, ao

mesmo tempo, por caminhos nos quais a dúvida, apesar de sempre mais próxima ao fascínio que à reticência, esteve sempre presente.

Para já, é importante ressaltar a dificuldade em encontrar uma documentação histórica linear acerca da narração oral profissional no país, quando comparada ao mesmo tipo de bibliografia em países como França, Estados Unidos, Argentina, Espanha e Itália. (consultar: CALAME-GRIAULE 2001; SOBOL 1999; PALLEIRO e FISCHMAN 2009; SAN-FILIPPO 2005) Como apontado por diferentes narradores, a profissionalização da atividade em Portugal tem início com as atividades de António Fontinha, nome incontornável na narração oral local, após o 25 de Abril. Porém, um registro detalhado desse processo evolutivo que dê conta da contextualização histórica e social ainda não foi desenvolvido, apesar do rico material encontrado por Luís Carmelo, também contador, na construção de sua tese de mestrado. O documento de Carmelo (2016) foi de grande importância para essa pesquisa, ao lado das já clássicas obras referentes ao tema, como manuais de contadores de histórias e pontuais produções acadêmicas que serão ao longo do texto abordadas. É importante enfatizar, porém, que, apesar de referências incontornáveis, principalmente ao tratar de um tema ainda pouco debatido, há norteadores muito diferentes entre a análise feita por Carmelo e aquela que busco fazer aqui. O autor, também contador de histórias e, por isso, integrante de tal universo social, tem seu foco na poética e materialidade da *performance* dos narradores orais urbanos e, apesar de sua excelente pesquisa bibliográfica e grande contribuição no que diz respeito à narração oral profissional em Portugal a partir do trabalho de António Fontinha, segue por uma vereda distinta quando se ocupa do ofício sem restrição geográfica e debate características performáticas aos olhos da linguística e, consequentemente, do estudo da narrativa. O trabalho etnográfico que desenvolvi está mais próximo dos discursos e interações sociais observados a partir de apresentações, entrevistas, festivais de narração oral e eventos específicos voltados para o tema em Portugal. Reconheço a característica performática das narrações orais e dedico-me a ela a partir do trabalho de campo e dos dados que pude coletar no capítulo voltado para o elemento descritivo da tese sem, no entanto, enfatizar apenas o aspecto performático e sim a compreensão que têm os narradores de seu próprio ofício e das práticas discursivas nas quais está envolto o tema.

Para conseguir um aprofundamento histórico, além da bibliografia, busquei alicerces nos depoimentos dos próprios contadores de acordo com o tempo que se encontram

inseridos na atividade profissional de narração oral, além de acompanhar iniciativas de produção cultural nas quais estão inclusos os festivais de contadores, as sessões em bibliotecas, escolas, restaurantes, bares e outras localidades e também em artigos e entrevistas aos quais tive acesso e que tratassem do tema. O contato com a administração de algumas escolas e bibliotecas também foi importante para compreender o público de tais espetáculos em Portugal, assim como o que pretendem quando estão ali presentes como lazer, aprendizagem, pedagogia e outros. Apesar de a oralidade se materializar em um objeto controverso para as ciências sociais (lê-se a crença numa falta de veracidade presente no relato oral quando contestado pelo desenvolvimento de técnicas qualitativas e estatísticas de pesquisa) (FINNEGAN 1977), foi, para mim, muito importante a produção realizada pelo Centro de Estudos Ataíde Oliveira, pertencente à Universidade do Algarve, onde é feita uma vasta documentação e catalogação do conto **tradicional** português.

Assim, tomo esse capítulo explanatório como oportunidade para esclarecer detalhes metodológicos, mas também para tratar da contextualização da pesquisa feita em termos temporais e sociais, além de tornar claros os processos de profissionalização da arte de contar histórias e de transformação da tradição em arte performativa. Uma melhor compreensão do objeto em questão será o primeiro tema abordado e, ao apresentar o entendimento que possuo do mesmo, aproveito também para me referir aos objetivos de minha pesquisa e delinear alguns aspectos que a distanciam dos estudos literário e performático para aproximá-la da Antropologia. Essa delimitação inclui uma abordagem dos vetores que levaram à emergência do movimento mundo afora e com relação às Ciências Sociais, explicação importante para a compreensão do leitor dos próximos capítulos, destinados à etnografia no contexto português e aos espetáculos em que estive presente.

## A. Há histórias na cidade

*Objeto e nomenclaturas, ou Toda história é a conjunção de muitas outras*

### *Caminhos da oralidade*

Não faz assim tanto tempo, se me dissessem que se podiam ouvir contos em vários cantos da cidade de Lisboa e também em várias esquinas de concreto mundo afora, diria que não acreditaria. Creio que não me distanciava da construção ilusória e mitológica de um tipo específico do contador de histórias, visto e revisto pela literatura antropológica em figuras estereotipadas como a do “*griot* africano, do *imayazen* da praça árabe ou do *seachaí* irlandês” (CARMELO 2016, 66), mas também de ícones na manutenção de memória social como os sobreviventes Xetá, cuja narrativa é abordada por Carmen Lucia da Silva (2007), ou mesmo Marco Polo (CALVINO 1990) e, não obstante, os próprios gêneros narrativos em si, como o *epew* mapuche (CARRASCO 2000) e a *gnawa* dos Awlad Ali (ABU-LUGHOD 1986). Assim, sem muito diferenciar entre a figura do narrador e a tradição que ele representa, concordaria, antes de minha pesquisa, com Walter Benjamin (2006) quando propõe o desaparecimento do narrador na década de 1920, frente à diminuição da comunicação entre indivíduos e ao pouco interesse na partilha das experiências, além da disseminação do romance como modelo literário:

“This distance and this angle of vision are prescribed for us by an experience which we may have almost everyday. It teaches us that the art of storytelling is coming to an end. Less and less frequently do we encounter people with the ability to tell a tale properly. (...) It is as if something that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, were taken from us: the ability to exchange experiences.” (BENJAMIN 2006, 362)

Talvez tenha embarcado nessa pesquisa pela necessidade de descobrir o universo das histórias fora das páginas dos livros, das telas, dos acordes. A ideia da linguagem, assim, de forma tão crua e direta, capaz de construir castelos e desertos feitos de voz me impressionou imenso. Creio que nisso estou próxima de Heywood quando coloca que “until I actually saw it, I could hardly have conceived how might be worthwhile, or even possible” (HEYWOOD 2001, 114). Porém, na transcrição feita do texto *The Storyteller: Reflection on the work of*



*Nikolai Leskov* (1936), de Walter Benjamin, já é enfatizada uma determinada habilidade no ato da narração oral, tornando-a ofício específico legado não apenas aos detentores da sabedoria, mas também àqueles que possuem a capacidade para tal. O *storyteller* aqui não personifica mais o contador tradicional idealizado, mas aqueles que narram das mais variantes formas, escritas ou não. Portanto, a figura do narrador deixa de estar ligada ao seu contexto originário, para estar associada à narrativa em si e ao uso que fazemos da mesma. Os questionamentos do filósofo alemão dirigem-se, portanto, ao lugar que a narrativa possui na atividade humana.

Inicialmente, esperava encontrar uma quantidade enorme de material sobre a América Latina e a África mas, ingenuamente, não sobre a Europa - ao menos no que tange à oralidade no tempo presente. Pensamento ingênuo pois dado o contexto de desenvolvimento dos meios de comunicação eletrônicos e reprodutibilidade do século XX, era impossível não pensar o aumento de um interesse pela oralidade, principalmente quando conjugada à ênfase nos estudos folclóricos e às análises de discurso e teorias pós-modernas da linguagem (SAN-FILIPPO, 2005). Para além de uma virada narrativa nas Ciências Sociais, diferentes autores reconhecem na democratização da educação e na consolidação do conto enquanto gênero literário, os importantes precursores da atividade profissional de contar histórias (CARMELO 2016; SAN-FILIPPO 2005; SOBOL 1999; HEYWOOD 2001). O interesse pela oralidade é enquadrado por Havelock (1995) no início da década de 1960, com a publicação de obras que tratavam tanto da oralidade de forma epistêmica, quanto dos efeitos da literacia, como é o caso do trabalho *The consequences of literacy* (1968), de Jack Goody e Ian Watt. A diferenciação entre culturas letradas e não-letradas, ou mais enfaticamente entre oralidade e escrita, também aparece pouco depois na obra de Walter Ong (1998) e Paul Zumthor (1993), cujas proposições para análise da oralidade serão um pouco melhor debatidas.

Por parte da Antropologia, Havelock (1995) aponta a obra de Lévi-Strauss *O pensamento selvagem* (1963) como um marco inicial da mudança de percepção ontológica da oralidade, uma vez que o antropólogo francês questiona a classificação dominante que assimilava culturas ágrafas e voltadas para o que Ong (1998) vai posteriormente denominar de oralidade primária, ao primitivismo. Influenciado pela Linguística, Levi-Strauss questiona-se acerca das diferenças de lógica que conduzem os dois tipos de sociedade e sua relação com o mundo. Assim, propõe, dentro de seu enquadramento estruturalista,

enxergarmos nossa tendência a superestimar a orientação de nosso pensamento, o que torna a dicotomia primitivo moderno um mero simplismo das relações entre o letrado x não-letrado. Portanto, a escrita deixa de ser tratada como traço inerente à condição humana (LEVI-STRAUSS 1963), desenvolvida para ser fruto dos avanços científicos e comunicativos que fizemos ao longo do tempo. Walter Ong tem percepção semelhante acerca do desenvolvimento da escrita:

“Um conhecimento mais profundo da oralidade primitiva ou primária permite-nos compreender melhor o novo mundo da escrita, o que ele verdadeiramente é e o que os seres humanos funcionalmente letrados realmente são: seres cujos processos de pensamento não nascem de capacidades meramente naturais, mas da estruturação dessas capacidades, direta ou indiretamente, pela tecnologia da escrita. Sem a escrita, a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa, não apenas quando se ocupa da escrita, mas normalmente, até mesmo quando está compondo seus pensamentos de forma oral. Mais do que qualquer outra invenção individual, a escrita transformou a consciência humana.” (ONG 1998, 94)

A mente letrada de que fala Ong é aquela dotada de oralidade secundária, segundo a sua própria compreensão, ou seja, a que funciona de acordo com a lógica dominada pela escrita. A importância de uma contextualização dos estudos acerca da oralidade para esse trabalho está na necessidade de ultrapassar uma suposta diferenciação entre as formas de se analisar a comunicação oral e a escrita de acordo com paradigmas temporais e dicotomias reducionistas como *tempo presente X atemporalidade*, como propõe estudos de Goody e Havelock acerca do surgimento do alfabeto na Grécia Antiga e o que o mesmo permitiu em termos de desenvolvimento científico e cultural. A chamada “oral theory” (FINNEGAN 1992), iniciada com trabalhos como os de Albert Lord e Milman Parry sobre a poesia homérica e poesia oral eslava, abre o precedente para a compreensão do texto enquanto processo e não produto. Segundo Finnegan,

“challenging certain ethnocentric assumptions apparently current in western culture, both academic and folk. Among these is the picture of text as having some kind of continuance in its own right, outside of temporal constraints, existing almost in a spatial way over

and above the specific conditions in which it from time to time is read or delivered.” (FINNEGAN 1992, 18)

Ao reconhecermos que a escrita advém da comunicação oral, mas não se resume a esta, e encararmos as diferenças e continuidades em ambas, deparamo-nos com a potência do som e a validade do mesmo quando no contexto da oralidade primária. Dessa maneira, “a linguagem é um modo de ação e não simplesmente uma confirmação do pensamento” (ONG 1988, 42), opinião que encontra eco em inúmeras obras desde John Austin (1975) e Norman Fairclough (2001) até Dell Hymes (1989) e Bruner (1990), que enxergam na narrativa oral uma forma de produção de simbolismo e significado sem a qual não poderíamos lidar com as complexidades da experiência humana. Portanto, se a ordem comunicativa é o cerne da oralidade, compreender o papel e a instrumentalização da mesma no contexto contemporâneo é também refletir sobre como enxergamos a nós mesmos e o que construímos ao longo tempo, especialmente com o impacto dos avanços tecnológicos na compreensão do ato de comunicar.

Na esteira de tais questionamentos, Paul Zumthor, a partir de estudos medievalistas, trabalha com as características mais específicas do que vai denominar *poesia oral*. A crítica à generalização da terminologia “literatura oral”, atribuída por Paul Sébillot, é contrabalanceada pela proposição de um modelo de análise que enfatiza os resquícios de oralidade em textos escritos (ZUMTHOR 1993) e enquadra o que Ong denominou oralidade primária e secundária em três categorias: oralidade primária, mista e mecânica. Essa proposição é interessante pois possibilita pensar a narração oral no âmbito urbano, levando-se em consideração justamente os efeitos que os avanços da tecnologia tiveram na comunicação. Segundo o autor, alguns desses efeitos têm impacto direto na compreensão da mensagem e na forma de interação que encontramos hoje:

“A mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre sua produção e seu consumo. A presença física do locutor se apaga; permanece o eco fixo da sua voz e, na televisão e no cinema, uma fotografia. O ouvinte, ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação, ele era apenas uma figura abstrata e estatística. (...) Quanto à mensagem, na condição de objeto, ela se fabrica, se expande, se vende, se compra, idêntica em

toda parte. Entretanto, não é um objeto que tocamos, pois os dedos do comprador só seguram o instrumento transmissor: disco, fita. Restam apenas os sentidos envolvidos na percepção à distância – a audição – e, quanto ao cinema e à televisão, a visão. Produz-se, assim, uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral.” (ZUMTHOR 1997, 29-30)

Essa reflexão sobre a presença física do locutor e a dinâmica da comunicação voltada para a coletividade aparecem em algumas entrevistas feitas com contadores de histórias profissionais, que enxergam a necessidade de uma espécie de resgate - ou como propõe Carmelo, “revivalismo” - da tradição oral frente ao individualismo comunicativo instaurado pela literacia (SOBOL 1999). Porém, as críticas do autor revelam, no caso estudado, a necessidade de tratarmos da questão performática envolvendo a literatura oral e, por isso, distancio-me de suas concepções por tornarem o tema demasiado restrito. Foi, a partir de algumas concepções desenvolvidas no âmbito dos estudos apresentados, que encontrei a conexão entre oralidade e escrita, assim como percebi algo que possui demasiada importância para essa etnografia: a diferenciação entre *oralidade* e *oralização*. O caminho de transposição da mensagem (no caso, do conto) da linguagem escrita, uma vez que a maioria dos contadores profissionais busca o repertório em livros, para a comunicação oral envolve um exercício de oralização dotado de inúmeros procedimentos e cuidados que têm início já na escolha do repertório, passando pela leitura dos textos e montagem do espetáculo (CASTRO, 2012). O processo que denomino *oralização* será retratado no terceiro capítulo, que tratará do trabalho de campo e do desenvolvimento daquilo que pude compreender como a profissão de contador de histórias.

Para já, ressalto a diferenciação entre os termos e um processo no qual fica clara a condição da oralidade enquanto prática, manifestação e fundamentação cultural em comparação com a oralização, definida como o ato de produzir a fala pela via oral. Nesse caso, creio ser importante falar da literalização da oralidade, que é a ponte entre os dois conceitos. Inicialmente, os estudos folclóricos e teóricos que tratavam da oralidade só o podiam fazer a partir da literalização, ou seja, da escrita sobre o tema (DERIVE 2010). O que denomino aqui de oralização do texto é o caminho inverso: ou seja, o trabalho feito pelos contadores de histórias profissionais quando se preocupam com aspectos rítmicos e

estilísticos que não alteram a mensagem, mas adaptam a mesma a um diferente canal comunicativo que prescinde de outros elementos que não a sintaxe. Esse processo de oralização está também associado à questão da autoria na narração oral, uma vez que compreendemos que não existe texto (ou literatura) oral sem performance. A reflexão de Obiechina, apesar de tratar da narração tradicional, aplica-se também à profissional ao considerar a oralização por meio da performance:

“A história folclórica (...) pertence, em sua estrutura básica, à comunidade, até que o indivíduo a pegue e, durante o processo de narração, faça-a sua. Não há portanto um único texto autêntico. O texto esqueleto que personifica o tema conhecido está lá e, algumas vezes, o exemplo subjacente. O narrador individual, usando o primeiro, constrói o texto pelo uso de seus próprios métodos. Poderia haver, por isso, tantos textos para uma história quantos fossem os narradores. Alguns deles são muito bons, alguns indiferentes e outros realmente pobres, dependendo da competência e do indivíduo.” (OBIECHINA 1990, 182)

Essa transição da literatura oral para a literatura escrita pode ser devidamente analisada a partir do reconhecimento de uma relação dinâmica entre *performance* e texto e de uma desconstrução do conceito de texto enquanto objeto imutável (FINNEGAN 1992). De forma a melhor situar a narração oral profissional no contexto dos estudos voltados para a oralidade e o conto tradicional, não posso deixar de tratar das contribuições de Ruth Finnegan para a compreensão do caráter performático do *storytelling*. No volume *Oral Traditions and The Verbal Arts* (1992), a autora enfatiza traços artísticos e estéticos presentes na prática oral e que devem ser levados em consideração no decorrer de uma análise, além de considerar a arte oral (BAUMAN 1986) como uma forma de literatura, distanciando-se um pouco de Zumthor (1993) quando conclui que "oral literature is only a type of literature, a type characterized by particular features to do with performance, transmission, and social context with the various implications these have for study" (FINNEGAN 1976, 25).

A maior contribuição da autora para esse trabalho, porém, está associada à reflexão feita no mesmo volume, a partir da qual apresenta determinados cuidados a serem levados em conta no estudo da literatura oral. Dessa maneira, a metodologia deste trabalho esteve

profundamente influenciada pela autora, apesar de não estar focada apenas no aspecto performático e poético do ofício do contador de histórias, tarefa da qual se ocupou Luís Carmelo, mas também no postulado ontológico de que partem os mesmos. Evitarei o uso de expressões como folclore e tradição oral por considerar o processo de oralização, como já antes referido, imprescindível para a compreensão da constituição das apresentações dos contadores profissionais e por encontrar nesse processo especificidades que não significam um distanciamento entre o literário e o oral, mas que enfatizam uma conjunção entre ambos. Os termos literatura oral e arte verbal servem melhor ao objeto analisado, uma vez que ultrapassam visões estáticas do conceito de texto e podem ser melhor instrumentalizados dado o caráter heterogêneo da profissão em questão.

O último ponto a ser abordado na conceituação de oralidade está voltado para questionamentos sobre a relação entre cibernética, pós-modernismo e narração oral. Essa reflexão filosófica é importante para a diferenciação entre o contador urbano contemporâneo e o contador de histórias tradicional, uma vez que trata, para além da profissionalização, do caráter temporal das narrativas e da forma como nos comunicamos uns com os outros. Pierre Lévy (1993) propõe, em *As três tecnologias da inteligência* uma diferença temporal na forma como narramos de acordo com o dispositivo a partir do qual o fazemos. Dialoga com Zumthor (1993) por crer em um distanciamento e opacidade da mensagem característicos à escrita, mas vai além quando reconhece na informática a concepção real de tempo, ou seja, “o tempo real resume a característica principal, o espírito da informática: a condensação no presente, na operação em andamento” (LÉVY 1993, 115). Essa condição instantânea associa-se à fragmentação e ao individualismo - exaustivamente debatidos nas teorias que tratam do pós-modernismo e cuja especificação requereria uma obra de diferente teor que esta - transformando o ato da narração, que agora aparece distanciado do tempo cíclico característico à oralidade e passa a estar ligado a uma busca por sentido frente à crise das narrativas e identidades (LYOTARD 1989; HALL 2005).

Assim, compreendo o ofício do narrador profissional como uma forma de atender a uma demanda por um tipo de comunicação específica, mas também não deixo de associá-la ao ato performático e às possibilidades que provêm da compreensão da narração oral enquanto arte. Como o processo de profissionalização dos contadores de histórias possui seu embrião ainda em atividades desenvolvidas no início do século XX (CARMELO 2016;

SOBOL 1999), não o tomo como um ressurgimento da narração oral, mas como uma adaptação da mesma à velocidade temporal que experienciamos hoje e ao papel performático de que são dotadas as sessões. Creio que as compreensões de oralidade apresentadas nesta seção ajudam a compreender a distância entre o contador tradicional e aquele que narra oralmente nas grandes cidades, uma vez que fora delas seu ofício perde o sentido profissional. Steven Connor (1996) reconhece a *performance* como experiência efêmera e pontual, que não deixa de estar inserida no mercado de serviços, uma vez que, podendo ter outras intenções, também visa ao lucro. Desse modo, compreendo a etnografia dos contadores de histórias como o registro de um processo ainda em fluxo, especialmente relacionado com o meio urbano, o consumo e a linguagem.

A validação da oralidade enquanto objeto de pesquisa também contou com o apoio de outras áreas de estudo, principalmente a análise discursiva e a psicanálise (FINNEGAN 1992), além dos estudos folclóricos. A relação entre a psicanálise e o vetor terapêutico da narração oral (CARMELO 2016) encontra eco até os dias presentes em projetos como o "Biblioteca Para Todos", de Elsa Serra, que será posteriormente debatido. Os efeitos dos contos infantis no desenvolvimento da identidade, personalidade e concepção de mundo da criança foram extensamente trabalhados por Bruno Bettelheim (2010), mas também nos trabalhos de Carl Jung, que enxerga o reconhecimento das situações cotidianas nos contos, sendo por meio destes a tomada de consciência de diversos referenciais e arquétipos do inconsciente coletivo (JUNG 2002); e na teoria psicanalítica freudiana, que limita a fronteira entre o princípio de prazer e o de realidade, pólos cuja tensão é explorada em muitos contos tradicionais. Sua interpretação do sonho, enquanto forma de expressão dos desejos individuais, aproxima o sonho da condição de narrativa noturna, motivo pelo qual Adam Phillips (2014) vai mais tarde depreender que “*all dreamers are storytellers.*”

Também na Filosofia, desde *A República* de Platão, há reflexões sobre as consequências de narrar histórias no desenvolvimento da personalidade. Uma característica curiosa dos estudos filosóficos e psicanalíticos é que a maioria reconhece na infância a fase mais frutífera para que as histórias, quando atentamente escutadas, possam lograr algum efeito. Digo curiosa pois, apesar de o percurso da narração oral estar indissociável do viés pedagógico - como, por exemplo, o aumento das atividades em bibliotecas a partir do século XX - pude notar, em minha pesquisa, um interesse grande pelas apresentações também por

parte de adultos e idosos. Inclusive, alguns dos serões nos quais estive presente estavam claramente voltados para um público distante das crianças primárias que nos vêm à mente quando falamos em “contar histórias”.

As ponderações filosóficas e sociológicas do movimento que reconhecemos como “virada narrativa” têm sua origem nos questionamentos que emergem durante os séculos XX e XXI, voltados principalmente para a crítica ao método quantitativo e as relações entre conhecimento e poder. Nas últimas décadas, a ênfase em uma verdade multivocal revelou um maior interesse pela versão da histórias oriunda das “minorias”, algo para que o movimento feminista contribuiu de forma enfática. Com a virada narrativa, enfrentamos questionamentos sobre verdade e poder, extensamente refletidos em obras como a de Michel Foucault e Gilles Deleuze e Félix Guattari, mas também iniciamos uma nova distinção conceitual entre *narrative* e *story* (BRUNER 1990). Enquanto *narrative* representa um método de investigação (*narrative inquiry*), *story* pode ser compreendido como o objeto ou fenômeno foco da investigação. Essa conceituação, extremamente vinculada a propostas anteriores como as de Vladimir Propp, Joshua Waletzky e William Lobov - sendo esta última indispensável para o estudo da narrativa não somente enquanto texto, mas também em suas variadas formas e contextos - não só conferia centralidade ao papel da narrativa como instrumento de pesquisa, como também confirmava o paradigma do *homo narrans*, segundo o qual, narrar - ou contar histórias - é inerente à condição humana. Segundo Matti Hyvärinen:

“The post-modern suspicion of authoritative professional, scientific and institutional truths legitimated the search for new voices. Second, the new metaphoric discourse on “life as narrative” suggested that narratives should have a unique role in the study of human lives, action, and psychology.” (HYVARINEN 2008, 451).

Pode-se argumentar, portanto, que, em conjunção com outros fatores, a virada narrativa tem um impacto grande no interesse pelo *storytelling* para além do mero objeto encontrado nos estudos folclóricos, sendo o auto questionamento por parte do pesquisador um dos grandes focos do pós-modernismo e, também, da virada narrativa. Impossível prosseguir sem reconhecer o *autoethnography* de David Hayano (1979) e a obra de Marilyn Strathern (2013) como exemplos de tais questionamentos com relação ao papel do pesquisador no campo, mas também ao seu distanciamento e influência na compreensão de



um fenômeno. Semelhantes reflexões aparecem na sociopoética de Jacques Gauthier (1998), cujos fundamentos estão no grupo enquanto produtor de conhecimento, no corpo como fonte de aprendizagem e também nos limites éticos e artísticos da escrita científica (GAUTHIER 1998). A nova dinâmica narrativa apresenta, portanto, diferentes meios de pesquisa qualitativa, incluindo cadernos de campo, entrevistas e o *storytelling* por parte dos indivíduos com relação a si mesmos, além das biografias (CONNELLY & CLANDININ 1990). Compreender o percurso a que foi submetida a oralidade enquanto objeto e ferramenta de pesquisa é pontual por ser um dos grandes motores históricos (SANFILIPPO, 2005; CARMELO 2016, HEYWOOD 2001) do crescimento das atividades voltadas para o *storytelling* no contexto urbano moderno, elevando a polarização entre uma atividade rotineira e uma arte performática, além de desmistificar termos que, à partida, parecem-nos absolutos como oralidade, texto e performance.

#### *B. Quem narra e para quem narra*

Considerados os limites da oralidade e da evolução dos estudos acerca da mesma para compreender a emergência de um mercado para contadores de histórias no meio urbano, é importante questionarmos a delimitação do objeto e a substantivação do mesmo. Quando falamos em contadores de histórias, estamos lidando com um fenômeno internacional (CORTAZAR 2013) expresso de inúmeras formas em diferentes países. A abrangência desse movimento está expressa não só na bibliografia desenvolvida sobre o tema nas últimas décadas, como referido anteriormente, mas também pelo sem número de eventos, redes e festivais internacionais que decorrem nos quatro cantos do mundo. Por isso, é extremamente difícil encontrar uma denominação específica que represente tal processo em todas as localidades. Em Portugal, segundo Luís Carmelo (2016), é preponderante a denominação da prática enquanto “narração oral”, apesar de, durante a pesquisa etnográfica, ter me deparado com indivíduos que se proclamam “contadores de histórias” em vez de “narradores orais”. Ambas, porém, são apontadas pelos próprios como possibilidades válidas de denominação.

É de interesse fazer uma delimitação do termo pois é com o estabelecimento do mesmo que se discute o processo de profissionalização da atividade, além do desenvolvimento de características simbólicas que geram pertencimento, inerentes às atividades profissionais. Muitas vezes, os próprios narradores questionam-se sobre os limites

do que fazem, a relação de continuidade com a tradição oral e o caráter performático de sua atividade. Em alguns escritos, como por exemplo o de Cristina Taquelim na seção final do livro *Entre Contadores - A Voz Feminina*, registro dos debates ocorridos em tertúlias no Festival Terra Incógnita (2013), fica comprovado o quão dúbias são as interpretações que se fazem da narração oral profissional e o quanto ainda temos a descobrir sobre quem são os contadores urbanos:

“Falou-se do narrador tradicional (mas quem é este narrador?), dos novos narradores (quem são?) e dos diferentes contextos em que se dá a narração hoje em dia. (...) Os novos narradores exercem seu ofício em variadíssimos contextos, espaços, condições, públicos. Têm de dar respostas diferenciadas e eficazes a estas demandas. E ainda assim, manter-se fieis àquilo que é essência do contar: uma relação de proximidade, uma relação cúmplice com o outro.” (TAQUELIM 2014, 36-37)

Ressalto, nessa transcrição, o uso da palavra *ofício*, que em sua definição mais reconhecida implica em uma atividade que requer algum grau de especialização por parte do indivíduo. O mesmo aparece na definição de Busatto em que o contador profissional “elaborou a habilidade para a narração por meio de uma técnica” (2001, 48). Isso para dizer que ser contador profissional de histórias implica o desenvolvimento de técnica e arte específicas, independente de suas conexões - ainda que inegáveis - com a Literatura e o Teatro. Bruno de La Salle, contador francês, trata do amadurecimento desse ofício no volume *Cartas A Un Joven Narrador* (2016), onde discute com o leitor inúmeros aspectos da narração oral, como a musicalidade, o repertório, o ritmo e a expressão corporal. Outros contadores, como Rodolfo Castro (2012), também possuem textos reflexivos publicados acerca de suas atividades e tocam, em geral, em pontos semelhantes. Devido à tênue relação entre narração profissional e tradicional e a emergência da primeira enquanto arte performática independente do teatro, porém inevitavelmente ligada a ele, construiu-se um fazer específico com fronteiras dotadas de uma plasticidade incrível e cuja definição foi objeto sobre o qual se debruçaram muitos pesquisadores.

Apesar de não poder escapar ao significado de *storytelling*, ao delinear os rumos dessa pesquisa, optei por encarar a definição do contador de histórias contemporâneo a partir do

caráter performático e discursivo. Apesar do viés da profissionalização ser inalienável às apresentações que pude acompanhar, reconheço na narração oral uma especificidade que a acompanha desde os tempos remotos, uma vez que o narrador sempre foi uma figura à parte, dotada de um conhecimento ou uma capacidade específicos que o legitimavam perante o grupo. Para além disso, e como reconhecido em grande parte da literatura antropológica, a narração oral sempre foi uma forma de *performance*, mesmo em seu formato tradicional, se a considerarmos enquanto arte verbal (BAUMAN 1984). Por esses motivos e por estar mais interessada na concepção que os próprios contadores têm daquilo que fazem, optei por delimitar como contadores de histórias pessoas que se consideram profissionais e que tramitem de forma regular no universo social dos mesmos, sendo interessante ressaltar que as preferências pessoais de cada contador em relação à audiência, motivação, uso de ferramentas visuais ou musicais e outros aspectos estetizantes não foram imperativos para a participação na pesquisa, uma vez que os contrastes de opinião dentro do próprio grupo, relativamente pequeno em Portugal, foi frutífero para uma melhor compreensão do assunto.

Trabalharei, portanto, com duas variantes, fruto tanto da pesquisa etnográfica, quanto da bibliografia consultada, denominando-os, assim, de contadores de histórias ou narradores orais, tendo sempre em mente sua atividade no âmbito urbano. Com relação aos eventos durante os quais decorrem as narrações, ou até mesmo *contarias*, utilizo os substantivos apresentados pelos próprios contadores como sessões, serões e rodas de histórias; enfatizando assim uma diferenciação entre o evento narrativo (o contar histórias) e o evento narrado (o conto) (FISCHMANN & HARTMANN 2007). O grande número de denominações para tais eventos demonstra a variedade de contextos nos quais tem lugar a narração oral, mas também a tendência ou ontologia a partir da qual os organizadores de tais eventos (muito recorrentemente, os próprios narradores) compreendem sua atividade. Carmelo (2016) ressalta, por exemplo, a diferenciação semântica entre os paradigmas do serão (que denota determinada proximidade com o público) e da sessão de histórias (mais próxima ao espetáculo) como exemplo da dificuldade em determinar uma tipologia para tais situações. Os limites entre tradição e arte tornam-se difusos pois não existe a adesão, por parte dos próprios contadores, de um discurso uno sobre contar histórias. Apesar de poderem, tendencialmente, estar mais próximos ao revivalismo, esteticismo ou à pedagogia, encontram-se em plena transição entre modelos de narração na construção de identidades

próprias e singulares enquanto narradores. O mesmo é salientado por Carmelo, assim como por outros pesquisadores:

“Assim, interessa voltar a salientar que as manifestações práticas dos discursos revivalistas e estetizantes, bem como dos seus paradigmas, entre eles o do “serão” e do “espetáculo”, não configuram tipologias, mas tendências que podem mesmo conviver, ainda que aparentemente de forma paradoxal, como também nota Simon Heywood (2001:6)” (CARMELO 2016, 205)

O que chamo de evento narrativo no contexto dessa pesquisa são situações performáticas que pressupõem um indivíduo que se assuma narrador e se apresente frente a uma assistência ou plateia, sendo a história contada a atração principal. A partir dessa compreensão, pode-se ultrapassar a dualidade performance-tradição para pensar a essência da narração oral e seu papel na vida social. Segundo Fischman, esse tipo de evento - tratado na Argentina por *narración oral escénica* - pode ser compreendido como “un espacio que se instala en un ámbito culturalmente sancionado de socialización de la experiencia. Su trabajo principal consiste en la reelaboración y puesta en valor de la oralidad a la que se posiciona en un plano destacado, y se le brinda un estatus de visibilidad” (FISCHMAN 2009, 94).

A partir dessa citação, é possível - e recomendado - refletir sobre o ato natural e complexo de narrar inerente à condição humana, como proposto também por Roland Barthes (1966) quando reconhece que a humanidade narra como respira, em contrapartida à narração profissional, que inclui não apenas a reelaboração e transcrição do texto escrito para o oral, mas também o desenvolvimento de inúmeras capacidades que permitam que a voz seja o elemento e instrumento principal dessas apresentações. Essa diferenciação nem sempre é simples de se fazer, como também nota Rodolfo Castro, contador de histórias: “Quem sabe se por causa dessa narração contínua na qual vivemos imersos a profissão de narrador oral não seja uma actividade fácil de visualizar e distinguir por entre as outras artes e ofícios humanos” (CASTRO 2012, 63).

A eterna narração a que se refere Rodolfo não exemplifica apenas a vida cotidiana da qual a narrativa faz parte, mas também as inúmeras formas a partir das quais narramos - sejam elas artísticas ou não. Carmelo (2016) aponta para a dificuldade de definir o contador

de histórias considerando a "proliferação de manifestações" do espírito do *storyteller* no século XX. A inclusão de elementos interativos e visuais na narração encontra-se combinada com as muitas redes sociais e aplicativos digitais disponíveis para distribuição e alcance de público, algo que contribui para a polifonia inerente ao termo. Como retratado extensamente na bibliografia antropológica, as compreensões de um contador de histórias, *storyteller* (SOBOL 1999), *cuentacuentos* ou *racconti* (SAN FILIPPO, 2005) são partículas que acompanham o fluxo dos séculos e as configurações culturais características a eles. Sem querer enfatizar o *Zeitgeist* hegeliano, é, para mim, impossível dissociar a vida moderna daquilo que reconhecemos como *contadores de histórias profissionais*, uma vez que o sentido de sua atividade enquanto **ofício** cessa de ter sentido fora do âmbito urbano.

Por isso, e consideradas as diferentes formas de narrativa às quais temos acesso no mundo atual, sejam elas digitais ou não, optei pelas já referidas designações que facilitam a compreensão de temas intrínsecos ao objeto de pesquisa, sendo eles a profissionalização, a oralidade e a performance. Para tal caracterização, foi contribuição muito importante a entrevista concedida por António Fontinha, em Janeiro de 2017, no Chaitô. O narrador frisou a própria descaracterização que envolve a atividade, assim como, durante a pesquisa histórica, pude reconhecer que a fuga à canonização da prática relega aos próprios indivíduos a responsabilidade pelo percurso trilhado. Assim, em meu trabalho de coleta, acabei por descobrir que a história da narração oral profissional em Portugal depende do trabalho de pessoas pontuais, mais que da compreensão de um movimento internacional ou da sistematização de uma prática. Por isso, é importante salientar que não busco fazer uma caracterização ou construção de um arquétipo do contador de histórias português, mas antes compreender tal movimento no país. No seguimento deste capítulo, trato da profissionalização e do processo histórico coletado, além da antes referida apresentação dos contadores que contribuíram para meu percurso etnográfico e de uma melhor contextualização dos eventos de narração oral profissional no país, considerando festivais, bibliotecas, projetos governamentais e, de forma enfática, a compreensão que têm os próprios narradores e o público da prática em questão.

### *C. Metodologia*

Em termos metodológicos, essa pesquisa resulta da combinação de diferentes métodos antropológicos, sendo eles o método histórico, o estatístico, o etnográfico e, em menor escala, o comparativo. A conjunção de métodos foi imperativa para a construção desse trabalho não apenas pela ausência de um documento basilar que tratasse da construção histórica da atividade profissional em Portugal, mas também por ser impossível, ao trabalhar com narradores urbanos, optar por delimitações geográficas de pequena escala para análise dos eventos. A recorrente movimentação dos indivíduos por diversas áreas do país tornou necessária a essa pesquisa a busca por documentação estatística, histórica e comparativa, para além da busca por arquivos que dessem conta de reconhecer o caráter polifônico e intersubjetivo do ato de narrar profissionalmente. Por isso, a pesquisa bibliográfica foi também imprescindível, uma vez que ajudou na compreensão do fenômeno em escala internacional e de determinadas características de tal ofício que foram reconhecidas por diferentes pesquisadores em contextos distintos. Por isso, obras basilares como as de Marina San-Filippo (2005; 2006), Pepito Mateo (2010), Bruno de La Salle (2016), Nicolás Buenaventura (2010), Joseph Sobol (1999), Eric Havenlock (1995), Fernando Fischmann & María Inés Palleiro (2009), Luciana Hartmann (1999; 2007) e Luís Carmelo (2016) foram de grande ajuda para compreensão do que significa contar histórias profissionalmente, tanto para os contadores quanto para os pesquisadores. Foi impossível escapar das concepções teóricas desenvolvidas acerca da relação entre oralidade e *performance* por Richard Bauman e Ruth Finnegan, sem esquecer as proposições de Richard Schechner e Charles Briggs. Em minha compreensão das diretrizes e motivações narrativas que impulsionam muitos desses contadores, constam ainda os questionamentos antropológicos sobre o uso de ferramentas visuais e os limites da escrita etnográfica. Como afirmado inicialmente, a construção do texto etnográfico e a concepção interpretativista que assumo implicam em uma relação dialética pesquisador e objeto, sem renegar as óbvias subjetividades presentes na escolha de objeto, na forma de apresentação da pesquisa e na visão que obtive da narração oral profissional.

Este trabalho também não trata de uma análise de discurso, voltada para a compreensão dos discursos adotados pelos contadores para legitimar suas atividades, e sim de uma etnografia, contextualizada em Portugal, do universo dos contadores de histórias profissionais e seu desenvolvimento. O enquadramento teórico está intimamente ligado às opções metodológicas, uma vez que parto de uma perspectiva performática para analisar o objeto, o público e, inevitavelmente, o contexto. Como antes referido, não busco um

detalhamento das características materiais e poéticas, mas sim uma compreensão desse universo simbólico que não encontra, a meu ver, outro referente que não a *performance* em seu sentido moderno, urbano. Por conta desse enquadramento, somente a conjunção de métodos permitiu uma escrita que privilegiasse o caráter polifônico, intersubjetivo, alegórico e, não obstante, realista, presentes na etnografia.

### C.1 Método Histórico

A busca por uma reconstituição do percurso histórico da narração oral profissional em Portugal foi baseada nas informações concedidas tanto pelos contadores de histórias participantes na etnografia como por outros, como António Fontinha, primeiro narrador profissional no país, e também donos de livrarias, bares, restaurantes, teatros e outras localidades nas quais foram se desenvolvendo atividades ligadas às *contarias*. A conjunção de todos esses depoimentos, mais os documentos e arquivos encontrados em plataformas governamentais sobre as diretrizes nacionais de leitura e apoios do Ministério da Cultura, para além das informações obtidas a partir do contacto com funcionários de bibliotecas em diferentes localidades do país, permitiram a delineação de uma linha cronológica com enfoque na narração oral profissional em Portugal, algo que ainda não havia sido feito. Os estudos desenvolvidos pelo Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, da Universidade do Algarve, e seu vasto arquivo sobre os contos tradicionais portugueses foram também importantes para a minha pesquisa, assim como a produção de artigos voltados para a compreensão do impacto do conto na formulação de uma concepção simbólica de mundo.

Esta fase da recolha de dados foi feita a partir de operações heurísticas e críticas, ou seja, da recolha de dados e análise comparativa dos mesmos a partir das informações que coletava. Como o foco da minha etnografia é o contexto português, foi extremamente importante fazer a cronologia histórica, uma vez que a partir dela pude compreender melhor as motivações por trás da atividade e sua inegável relação com o Teatro e a Literatura. Foi somente por meio da análise histórica que compreendi fases críticas e impactantes em outras artes, como por exemplo a crise econômica de 2010, e que propiciaram o aflorar de uma técnica específica voltada para a narração oral. Também reconheço nesse trabalho de recolha uma importante contribuição científica para o detalhamento do movimento português de narração oral profissional e para a documentação internacional acerca do tema. O método

histórico e a pesquisa bibliográfica levaram a uma constante utilização do método comparativo, já que constantemente são feitas alusões aos trabalhos desenvolvidos por outros pesquisadores em diferentes países, de maneira que podem ser ressaltadas determinadas características transversais à prática.

## C.2 Método Etnográfico

A etnografia foi composta pelo acompanhamento, durante o período de dez meses, das apresentações de quatro narradores orais, para além de entrevistas e leitura de textos publicados pelos mesmos. A leitura de suas produções literárias também ajudou na compreensão de suas escolhas de repertório e dos questionamentos que fazem a si mesmos acerca da narração oral. Os encontros incluíram o acompanhamento das sessões de conto, voltadas para diferentes públicos em inúmeros espaços, e também entrevistas e conversas casuais em contexto cotidiano. Para além do acompanhamento regular, dentro das possibilidades de cada um, dos quatro contadores, também realizei entrevistas pontuais e tive agradáveis conversas com outros contadores, tanto profissionais, quanto amadores, em Portugal.

As sessões decorreram em diferentes localidades, sendo a grande maioria centrada nas cidades de Lisboa e Oeiras (importante reduto de contadores no país), mas também no Porto, em Beja, Sintra, na Almada e nos Açores. Também estive presente em diferentes festivais, organizados por Associações Culturais, Juntas de Freguesia e pelos próprios contadores, que se mostraram grandes dinamizadores do próprio mercado de trabalho. A ida a sessões de conto em bibliotecas, como a Biblioteca Municipal de São Lázaro, a Biblioteca de Belém e a Biblioteca de Oeiras, foi um ótimo instrumento para análise da compreensão expressa pelo público das sessões. Tendo em vista a utilização de questionários respondidos pelos pais e curtas entrevistas com as crianças presentes, pude desenvolver uma percepção sobre o setor responsável por grande parte da remuneração dos contadores de histórias: o sistema educativo.

O acompanhamento dos festivais teve peso nas considerações feitas sobre o caráter performático e pedagógico envolvidos na narração oral, já que foi durante tais eventos que pude compreender as estruturas de organização da atividade, além dos processos de dinamização e



propaganda dos próprios contadores. Foi interessante perceber também que eles se aproveitam da junção para realizar tertúlias e debates, para além de diversificados *workshops* e oficinas, como no caso da programação do Palavras Andarilhas. Estive presente nos seguintes festivais: Terra Incógnita V, Palavras Andarilhas (2016), Aqu'Alva Stória - II Encontro de Narração Oral da Lusofonia, Um Porto de Contos e Contos de Liberdade (Faro). Já as Associações Culturais frequentadas variaram entre Oeiras (GATAfunho), Lisboa (Casa Mocambo e Associação Renovar A Mouraria) e Porto (PARA- Escola de Narração Oral Itinerante). Teatros e cinemas também fizeram parte da etnografia, sendo eles o Teatro A Barraca, o Teatro do Coreto e o Cinema São Jorge, todos em Lisboa.

### C.3 Ferramentas de recolha

As ferramentas de recolha utilizadas incluem diário de campo e registros de som e imagem. Com relação às performances e à análise de determinadas características, a fotografia foi de grande importância, principalmente como forma de materialização das comunicações não verbais e contextualização dos elementos na conjunção entre imagem e tempo. O processo imagético foi usado como forma de aprofundamento da compreensão material e, consoante esse objetivo, a capacidade comunicativa da fotografia foi um instrumento de peso. Já as gravações em vídeo ajudaram na percepção da constituição das performances no que tange ao uso da voz enquanto instrumento e às marcas estilísticas de ritmo pertencentes a cada narrador participante. O registro de algumas das apresentações em vídeo também ajudou na compreensão da interação entre a assistência e os contadores, de forma que a dinâmica registrada não tem como objetivo uma reencenação do experienciado, especialmente em termos sensoriais, mas sim como forma de análise posterior das interações entre as partes constituintes da performance. As gravações de voz sem recursos imagéticos deram-se em contextos de entrevistas feitas em cafés, parques e outras localidades nas quais não convinha o uso das ferramentas visuais. Também em contextos nos quais o som era ruim, foram utilizados gravadores de voz.

Outra ferramenta utilizada foi um questionário destinado aos pais nas sessões de contos para crianças, com o objetivo de compreender o efeito emergente dessas performances e o porquê do estabelecimento da narração oral profissional enquanto prática artística. Não era objeto principal da pesquisa perceber a compreensão da assistência sobre esses contextos,

apesar de ela ser indispensável, de forma que a utilização quantitativa dos questionários poderá, quem sabe, fazer parte de um aprofundamento posterior, voltado para a compreensão do público e não do *performer*. O exemplar do questionário segue anexo.

#### *C.4 Procuram-se narradores*

##### Elsa Serra

<http://elsaserra1.wixsite.com/contadorahistorias>  
[elsaserra1@gmail.com](mailto:elsaserra1@gmail.com)

Como descrito anteriormente, o primeiro contato feito foi com Elsa Serra e, alguns meses após a familiarização, mantivemos encontros espaçados no tempo, para além das sessões de histórias acompanhadas por mim. O trabalho desenvolvido pela contadora tem início em 1999 e permeia, como é recorrente nos depoimentos coletados, inúmeras áreas da narrativa, incluindo a literatura infantil e a produção cultural. Entre seus projetos, destacam-se o Projecto Contalá – Para Navegar num Mar de histórias, Contos em Recanto e Felizes para Sempre (De uma vida nasce uma história), além de diferentes oficinas para interessados em leitura, narrativa oral, escrita criativa e expressão dramática. Como a maioria dos contadores com os quais pude conversar, Elsa tem um vínculo inicial com o teatro enquanto arte performativa, só depois de trabalhar como atriz e produtora teatral é que começa a contar histórias.

Elsa narra majoritadamente em escolas e bibliotecas por escolha própria: reconhece dois lados da narração de histórias (o lúdico e o social) e por isso busca sempre participar em sessões e projetos que tenham algum impacto transformador nas velhas práticas e instituições. Enquanto o sistema educacional, muitas vezes, poda opções e criatividade, as histórias aparecem como forma alternativa de chamar a atenção para questões éticas, sociais e culturais. Seu trabalho foi de grande interesse para essa pesquisa justamente por tocar em questões pedagógicas e sociais que envolvem a narração urbana profissional, assim como enfatizar a perspectiva processual da evolução histórica das narrativas orais nas zonas urbanizadas em Portugal. Apesar de, em geral, ter crianças como público, Elsa também trabalha com idosos e adultos em suas oficinas e workshops.

A autora-narradora (ou vice-versa), tende a trabalhar histórias já conhecidas ou fazer a leitura de suas próprias obras, todas voltadas para o público infantil. A combinação de técnicas distintas, como o teatro, a dicção e a escrita, ajudam na construção de uma estética própria para as sessões de Elsa e, a partir de seus workshops e oficinas, é possível captar, como proposto por Palleiro & Fischman (2009) a construção de um sentido específico da narração oral profissional e de seu espaço de construção social.

### Rodolfo Castro

habitantedoconto@gmail.com

<http://www.rodolfocastro.com>

<http://www.facebook.com/habitantedoconto>

Assim como cheguei a questionamentos sobre contadores de histórias por meio da paixão pela Literatura, Rodolfo tornou-se desde muito cedo um leitor em voz alta. Proveniente da Argentina, com passagem pelo México, cresceu envolto em culturas cuja tradição oral mantêm-se com maior preponderância enquanto fator identitário (PALLEIRO & FISCHMAN 2009), algo que pode ser expresso, como assinalado pelo próprio contador em entrevista<sup>1</sup>, pelo grande número de contadores profissionais em ambas as localidades quando comparado a Portugal. É válido ressaltar o referido valor identitário proveniente das tradições indígenas latino-americanas, cuja narração oral foi grande instrumento de construção da memória cultural e resistência frente à expansão dos colonizadores, (FISCHMAN & HARTMANN 2007; CARRASCO 1993) além de reconhecer a importância do conto enquanto gênero literário nessas culturas. Como aponta Julio Cortázar:

“Tenemos un derecho perfectamente legítimo a hablar del cuento como género en América Latina porque es un género que llegó muy temprano, extrañamente temprano a la madurez y se situó en un altísimo nivel dentro de la producción literaria del conjunto de los países latinoamericanos. Alguna referencia hicimos haciendo notar que hay otras culturas para las cuales el cuento no significa la misma cosa. El caso de Francia es bastante típico: en los cursos académicos que se dan en Francia la novela es todopoderosa como tema y el cuento, un pequeño capítulo accesorio y secundario; sobre todo cuando hay novelistas que también escriben cuentos, los escritores y los críticos se

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YmDudppvA4&t=253s> (14:03-16:23)

sienten obligados a tratar el tema del cuento pero nunca lo hacen con demasiado deseo ni demasiada buena voluntad. En América Latina no diré que sea lo contrario, porque la novela tiene la importancia que todos ustedes conocen, pero el cuento ocupa una posición de primera fila no sólo desde el punto de vista de la actividad de los escritores sino — lo que es todavía más importante— desde el punto de vista del interés de los lectores: hay un público lector que espera cuentos, de alguna manera los reclama y los recibe con el mismo interés con que recibe la novela.” (CORTÁZAR 2013, 43-44)

A primeira vinda de Rodolfo a Portugal foi no âmbito do Festival *Palavras Andarilhas*, que ocorreu em Beja, em 2008, enquanto contador convidado. Em 2010, quando se mudou de forma permanente, iniciou trabalhos com escolas, bibliotecas e integrava o grupo de contadores Os Contabandistas, sobre o qual discorrerei mais à frente. Conhecido como “O pior contador de histórias do mundo”, mesclam-se em seu repertório contos de autor, histórias tradicionais latino-americanas e adaptações literárias. Em seu livro, reflete sobre a condição de contador, mas também de leitor, levando-nos por um caminho de inúmeros questionamentos acerca das habilidades envolvidas na narração oral profissional, do papel da imaginação na infância e da importância da capacitação de educadores em relação ao tema:

“A narração oral é completamente desprezada em âmbitos onde deveria ser tomada como núcleo em torno do qual girassem outras aprendizagens e deleites. Refiro-me aos institutos e universidades dedicados à formação pedagógica, nos quais não existe uma matéria que estimule o desenvolvimento dessa habilidade. (...) Aceita-se na teoria, mas recusa-se pelo facto de o acto de contar contos colocar em jogo um sem número de habilidades relacionadas com o manejo da voz, a expressividade gestual e corporal, a compreensão leitora, a escrita, a respiração, a dinâmica de grupo, a improvisação, o jogo dramático criativo, a imaginação e a resolução de conflitos.” (CASTRO 2012, 93)

Voltados para a desconstrução de um mundo cor-de-rosa, as narrações performativas do contador fogem ao convencional e estão marcadas por contos de terror a partir dos quais resgata memórias de sua infância e histórias infantis tradicionais, acrescentando-lhes toques de surrealismo que, paradoxalmente, apresentam considerações sobre nossa condição humana e o “folclore obscuro dos adultos” do qual saíram muitos dos contos tradicionais. Considerada a oralidade como forma de recriar o mundo, é compreensível que o repertório do contador tenha sido bem recebido em Portugal, uma vez que as visões de mundo diferentes alteram radicalmente o olhar e a interpretação acerca de uma história.

Talvez parte da reflexão escrita que culminou no volume “A intuição leitora, a intenção narrativa” publicado pela GATAfunho em 2012 esteja associada à formação pedagógica que teve Rodolfo quando ainda estava em Buenos Aires, mas também de sua plena aceitação do exercício de tradução de códigos que a narração oral implica. A editora e livraria GATAfunho, sediada em Oeiras, conta há dois anos e meio com a atividade constante do contador argentino, que consegue, por meio dessa inserção, a visibilidade para seus espetáculos, como “Los peores cuentos del mundo”, definido como espetáculo familiar de contos incorretos com finais inesperados; “Relatos Malditos”, contos infantis antigos dotados de crueldade e “Latinoamérica Real y mágica”, que trata do imaginário latino-americano em suas contradições e maravilhas.

Um traço estilístico que se pode apontar nas narrações de Rodolfo está no registro de crueldade presente na maioria de suas histórias, mas também nas suas características sonoras como tom de voz e sotaque com traços do espanhol. O contador também possui imensa gestualidade e expressão corporal que concedem veracidade à narrativa no momento da apresentação. Tendo-se tornado contador no México, pode-se dizer que segue o processo de maturação do seu estilo artístico, mas está profundamente ligado aos questionamentos pedagógicos e à conexão entre narração oral urbana, tradicional e as artes performativas.

Adriano Reis (Stórias de Lá...Cá)

[teatropalcodavida.blogspot.com](http://teatropalcodavida.blogspot.com)

[conta.storia@gmail.com](mailto:conta.storia@gmail.com)

Nascido em Angola e criado na ilha de Santo Antão, em Cabo Verde, Adriano considera-se um contador profissional de histórias e lendas de sua terra, além de interventor

pedagógico e produtor cultural. Há dois anos pratica, em Portugal, a narração oral com enfoque em escolas e bairros sociais, mas também em associações culturais como a Casa Mocambo, em Lisboa. O título dado a seu espetáculo é sugestivo do repertório escolhido pelo narrador: mitos e lendas que cresceu ouvindo dos *gentébedjé* de sua aldeia, narradores folclóricos que costumavam contar histórias depois do pôr-do-sol. O fluxo que constitui a relação entre narração oral tradicional e a profissional pôde ser amplamente debatido e analisado a partir de seu trabalho, uma vez que suas apresentações representam uma recontextualização de contos cujas vozes estavam mais próximas do folclore e mais distantes do espetáculo. Essa aproximação da performance é expressa pela utilização de acessórios característicos como seu chapéu e seu colete, além da encenação da personagem Manel de Piedade, tímido rapaz da ilha de Santiago que só escapava de sua timidez quando ia à missa aos domingos vestido com seu chapéu e sua jaqueta. Assim como Elsa, Adriano enfatiza duas perspectivas da narração oral: a performática (lúdica) e a pedagógica (social), possuindo repertórios e indumentária diferentes, dependendo do tipo de apresentação que pretende realizar.

A estreita relação do contador profissional com o livro não fica esquecida nem por quem conta histórias da infância: Adriano busca grande parte de seu repertório em livros sobre o folclore cabo-verdiano e a tradição oral na África. Um ponto de interesse em suas apresentações é a conexão entre narração oral e memória, relação que costumamos apontar com maior ênfase quando se trata de narração folclórica. A profissionalização da narração, porém, não significa uma completa ruptura com alguns traços da experiência oral histórica, como o estabelecimento de uma relação dialógica e comunicativa, além de uma coletividade na escuta do conto (FINNEGAN 1977, BAUMAN 2005, KOROM 2013).

Quando faço uma análise da relação entre relato oral e memória não me detenho apenas à memória individual de Adriano, mas também à construção de memória social e identidade coletiva por parte de seus ouvintes. No instante em que resgata histórias para indivíduos em uma realidade distante das fogueiras no fim de tarde em San Anton, o contador contribui para a transmissão de um tipo distinto de conhecimentos e costumes, além de celebrar a aprendizagem oral em uma sociedade que foge à oralidade primária. (ONG, 1998)

Em entrevista<sup>2</sup>, Adriano ressalta que as sessões nos bairros de Agualva-Cacém contam com inúmeros descendentes de cabo-verdianos que vivenciam uma espécie de crise identitária, uma vez que são cidadãos portugueses mas não se identificam completamente com a cultura local. Ao tratar, mais adiante, da recontextualização de narrativas históricas e do fator pedagógico envolto na narração oral, é importante ressaltar que abordarei o tema a partir da perspectiva da identidade enquanto complexos e múltiplos processos de identificação (HALL, 2003) que, nas grandes cidades, envolve a constante negociação entre valores culturais partilhados no seio da família e comportamentos consoantes ao cotidiano e ao consumo global. Seu repertório conta com diferentes espetáculos, um baseado em histórias tradicionais cabo-verdianas e outro que retrata, por exemplo, indivíduos que vivem no Cacém e que conheceu no contexto do bairro.

Em seu trabalho, também é reconhecido o limite entre o contador de histórias e o ator, uma vez que desde jovem Adriano tem interesse pelo teatro e também pela pedagogia. A partir de seus espetáculos e entrevistas, foi possível vislumbrar um questionamento muito específico que se pode fazer a partir das histórias, preponderantemente no âmbito urbano, sobre a pertença. A criação do repertório inclui a transcrição não apenas da linguagem escrita para a oral, mas também do crioulo para o português, fator que ultrapassa o mero estudo semiológico, abordando questões como a hierarquização social e a dinâmica cultural das mais recentes gerações descendentes de imigrantes (ORTIZ 2009).

Fernando Guerreiro

www.microcontos.pt

fernando@microcontos.pt

Foi em uma sessão da *Contaria*, na associação *Renovar a Mouraria* que descobri uma forma de narração oral diferente, proposta por Fernando Guerreiro. O projeto, que também é livro, chamado *Micro contos* conta com histórias curtas e, a meu ver, ligeiramente irônicas, escritas pelo próprio Fernando que há cerca de três anos leva seu espetáculo a diferentes cidades portuguesas. Mais uma vez, deparei-me com alguém cuja formação em teatro encontra-se fortemente ligada ao ofício de narrador, mas que também enfatiza a relação entre a escrita (e o livro) e o ato de contar histórias.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvzPbQBq2g&t=9s> (03:00-08:37)

Acompanhado sempre por seu ukulele, o publicitário-contador costuma, atualmente, apresentar contos de autor (os *Micro contos*), mas inicialmente contava histórias tradicionais de que gostava e que recordava. Na primeira vez em que foi desafiado a narrar, no âmbito de um evento sobre sexologia para jovens, descobriu as inúmeras nuances de seus pequenos contos e também um gosto pela prática da qual nem sempre foi próximo. Foi, para mim, de extrema riqueza, poder contar com Fernando para os fins dessa pesquisa por diferentes fatores; dentre eles, a questão da profissionalização, da autoria, da estilística e, não obstante, dos limites entre o teatro e narração oral, além de questionamentos sobre performance. A fuga ao naturalismo teatral nas apresentações não o impediu de desenvolver uma forma própria de narrar e também de explorar outras áreas da narrativa, como a escrita.

Torna-se, portanto, importante ressaltar alguns pontos característicos do trabalho realizado por Fernando, principalmente o fato de não se considerar um narrador profissional e, por assim dizer, diferenciar-se dos demais narradores sobre quem já discorri. Um importante recorte metodológico que fazia parte desta pesquisa era, e continua a ser, a questão da profissionalização dos contadores no âmbito urbano, fator que torna, no mínimo, curiosa a escolha de conviver com alguém que se postula o oposto disso. Explico-me: Fernando experiencia por inteiro as redes de sociabilidade às quais pertencem os contadores (e nisso incluo eventos como sessões, festivais, tertúlias), tendo sido capaz de chamar minha atenção para diferentes situações e também para eventos como o Festival Terra Incógnita, que só descobri por indicação dele. O fato de estar integrado à rede de contadores profissionais sem o ser é interessante por salientar uma determinada compreensão do termo profissão, nesse caso, visto como aquilo de que retiramos sustento, em relação às características simbólicas (BECKER 1970), constitutivas e históricas (GOODE 1957, HUGHES 1994) que envolvem o termo; mas também por realçar esse complexo cosmo de redes de microsociabilidade que envolvem uma determinada prática, nesse caso, a de narrar.

A ênfase na diferenciação entre um contador profissional, que se dedica quase full-time à elaboração de espetáculos e eventos culturais direta ou indiretamente associados à narrativa, e um contador que retira seu sustento de outra atividade ilumina o aspecto



performativo da atividade, uma vez que Fernando, em entrevista<sup>3</sup>, ressaltou o tempo dedicado ao espetáculo e à preparação e apresentação do mesmo como fator preponderante na qualidade da narrativa. Depreendo, assim, que os ensaios, a escolha do repertório, a transcrição do mesmo e outros detalhes aparecem como importante ponto para a compreensão da relação entre esse ressurgimento da narração oral, a profissionalização e a performance. A compreensão do ato de contar histórias enquanto forma artística e performática é que permite a existência de um espaço para a ocorrência desse fenômeno nas grandes cidades e também para a profissionalização do mesmo. Só quando pensamos a criação artística frente ao utilitarismo contemporâneo é que podemos debater a narração como forma particular de experienciar o mundo. Em termos de estilística, o trabalho realizado pelo contador também foi de grande interesse por tratar dos diferentes gêneros narrativos e da construção de uma identidade performática à qual cada contador acede.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-hKr0pWi8Ak>

## II. Admirável mundo novo

Refletir sobre contar histórias profissionalmente em Portugal engloba, antes de mais nada, questionamentos sobre a concepção ocidental das práticas artísticas e do termo profissão, além de uma profunda vontade de apontar a canoa para o fluxo oposto à constante sistematização e homogeneização disfarçada sob o signo da *pluralidade* que experienciamos atualmente. Por isso, antes de edificar cronologicamente um movimento, é preciso reparar na pedra a partir da qual observamos tal fluxo e compreender primeiro o ponto de partida do pesquisador. Assim, é inevitável retomar os primeiros questionamentos feitos na Grécia Antiga acerca da arte e da ontologia da estética. Apesar da sistematização de peso feita na *Poética* de Aristóteles sobre os gêneros literários, é na *República* justa de Platão que se inicia a relação entre arte e mimetismo, além das referências ao que chamamos *aniles fabulae* - o papel dos contos fantasiosos na construção da identidade. Na realidade, a evolução daquilo que reconhecemos como contos de fadas ou, simplesmente, contos envolve um processo de pesquisa no qual a oralidade esteve sempre relegada aos estudos folclóricos, ligada à cultura popular e ao universo infantil sendo, conseqüentemente, indigna de demasiado estudo.

Carmelo (2016) assinala a frequente associação entre “contar histórias” e o universo infantil, algo que também contribui para um afastamento inicial das culturas europeias em relação ao *storytelling*, enquanto Finnegan (1992) enfatiza o desinteresse pelo tema dado o contexto de literacia a partir do qual se desenvolveram as Ciências Sociais. A construção do caráter pejorativo das *aniles fabulae* conecta-se também à construção do Positivismo e do Cientificismo, estando sempre distanciadas do pensamento filosófico e próximas ao lazer e mero entretenimento. Essa concepção é encontrada em obras posteriores aos registros platônicos, figurando em diferentes textos romanos, como é o caso das *Metamorfoses* de Apuleio e também nos escritos de Sêneca:

“To publish for sheer entertainment a lengthy work of fiction in the form of dramatically spun-out witch stories, fairy tales, and tales of sensational or scandalous adventure, all of which types of prose narrative were looked upon with disdain by his contemporaries as trivial old wives tales (*aniles fabulae*), or tales fit only to be told on the street-corner (*aureae fable*), was something that Apuleius really wanted

to do, but did not dare to do, without qualifying his work in such a way as would leave the impression that he had, after all, something of serious importance to convey by it, which was instructive, and high-minded, and thereby worthy of an educated writer.” (PERRY 1967, 244)

Da mesma maneira que Platão aconselhava aos dirigentes da República uma cuidadosa seleção das narrativas a serem contadas, Quintiliano e Cícero enfatizavam uma diferenciação entre as narrativas que pertenciam às salas de aula e aquelas que caracterizavam as “histórias da carochinha” ou *old wives tales* (GRAVERINI 2006). Dessa maneira, instituiu-se um interesse maior pelo científico em detrimento do fantástico, pelo escrito em oposição ao oral e, principalmente, uma constante diferenciação entre a racionalidade do mundo adulto e a abstração do universo infantil. Apesar da redescoberta das tradições orais por parte dos estudos folclóricos e antropológicos, as narrativas orais figuram pouco nos estudos sobre práticas artísticas, uma vez que a construção de nossa concepção estética está indissociada dos estudos sobre a ética e lógica até a Idade Média. Assim, com o surgimento de uma prática assalariada de contadores histórias nos centros urbanos, passamos a falar de uma “nova arte”, ligada à Pedagogia e à performance, mas associada à prática tradicional, esquecendo-nos de que o caráter performático da narração oral esteve sempre presente.

Esse novo mundo que surge em momentos distintos em diferentes países, como comprovam as pesquisas acerca do tema, começa a ser explorado em Portugal na década de 1990, mas é também fruto de uma afirmação literária que decorre alguns séculos antes e que Marina San-Filippo aponta como um dos motores para o desenvolvimento da narração oral profissional: o conto enquanto gênero literário. Quando da primeira classificação da produção literária nas categorias épico, lírico ou dramático, Aristóteles estava provavelmente distante de adivinhar um desdobramento de possibilidades e formas de fazer literário tão grande quanto os que temos hoje, principalmente após o desenvolvimento dos meios audiovisuais. O conto, narrativa breve de ficção, pertencente ao gênero épico, estava associado até então ao terreno da oralidade, sendo a Idade Média um dos momentos inaugurais de sua transcrição com o *Decamerão* de Boccaccio. Não sendo a proposta deste trabalho fazer uma minuciosa análise poética do conto enquanto gênero, fujo às divisões esquematizadas por Vladimir

Propp (1978) em *A morfologia do conto maravilhoso*, para focar-me na transição que tem, para mim, mais interesse: da palavra à escrita.

A fase oral do conto é reconhecida enquanto conto tradicional de forma a enfatizar a diferença com relação ao conto moderno, literário. Enquanto forma narrativa, o conto esteve sempre em posição limítrofe entre a arte não-especializada e a atividade cotidiana ou pedagógica (DUARTE 2013), enraizado no conhecimento popular e na construção de uma memória identitária por parte das diferentes culturas. Assim, é somente no século XIX, com a proliferação de curtas histórias em obras de Jack London, Edgard Allan Poe, Chekov, Flaubert, Maupassant e outros, que começa uma manifestação literária voltada para o que Brander Mathews vai denominar *Short-Story*. Até então, os estudos sobre o tema designavam o gênero enquanto *tale*, sempre analisado em contraponto à extensão do romance e de acordo com a condição moderna. O uso do termo conto para designar ambas as formas de narrativa continua em Portugal, ainda que durante o século XX tenham proliferado estudos sobre o tema, além de novas formas de conto (CABRAL 2013). Maria Emília Traça (1992) aponta a coletânea feita pelos Irmãos Grimm como inaugurativa do gênero, apesar de a obra de Charles Perrault também tratar da recolha de contos já no século XVII. Segundo San-Filippo (2005) e também Carmelo (2016), é com esse movimento de afirmação do Romantismo europeu que ocorre uma valorização das narrativas breves com relação à estética, além de uma documentação que vai, posteriormente, permitir a dinamização dos repertórios dos contadores de história profissionais. Já Calame-Griaule (2001) aponta a tradução para o francês da obra de Propp como um motivo para o interesse pelo conto tradicional, enquanto Isabel Cardigos reconhece um interesse tardio em Portugal pelo estudo dos contos tradicionais em comparação à grande quantidade de pesquisas voltadas para o romance: “Quanto ao interesse pelos contos tradicionais, ele só veio verdadeiramente a emergir em Portugal a partir do último quartel do séc. XIX. Deu-se então um explodir de actividade colectora, pautada por uma teorização que ia acompanhando de perto o movimento europeu nesta área” (CARDIGOS, 1997). Além disso, como no caso das performances de alguns dos contadores com os quais trabalhei, nomeadamente a obra *Micro Contos*, fica clara a produção do que nomeamos “contos de autor” e que está também indissociável da prática de narração oral contemporânea. A construção de *short-stories* convive com o trabalho de pesquisa na área dos *tales*, de forma que a maioria dos contadores conjugam contos próprios com contos

da tradição oral, modificados de acordo com a sua estilística e motivação (seja ela pedagógica, revivalista ou estética).

Um outro ponto importante e indissociável da afirmação das narrativas curtas é a diferenciação antes citada entre oralização e oralidade. Como proposto na definição de objeto, a oralização é aqui compreendida como o processo a partir do qual muitos narradores orais realizam a construção de um repertório, ou seja, a partir da literatura e de contos tradicionais publicados, trabalham em seus repertórios e performances. Como pude notar, tanto em Portugal como em outros países, a prática da narração oral profissional não possui um formato específico, de forma que temos uma vasta gama de expressão por meio de contos de autor, reconfiguração de contos tradicionais, combinação de contos com música e prática cênica, narração com livro ou sem livro, e outras. Essa amplitude de designação que caracteriza a profissão dos contadores de histórias é também encontrada na condição do conto enquanto forma literária, sendo este de difícil definição. Durante os séculos XX e XXI, proliferam opiniões que classificam o conto para além da extensão e da semântica, sendo bom exemplo a publicação da revista *Forma Breve* na qual são exploradas diferentes formas literárias e também tipos de conto. Portanto, apesar de os contos tradicionais, *aniles fabulae*, ou histórias da carochinha (nome utilizado em Portugal e no Brasil) não serem o mesmo que o conto literário moderno, o desenvolvimento do segundo permite a construção de interesse pelo primeiro, principalmente dada a compreensão pós-moderna de conceituação do conto literário que não reconhece definições fixas e restritas, assim como não se pode reconhecer na narração oral profissional os limites de uma prática.

Na Antropologia, são inúmeros os estudos sobre as oposições entre o conto e o mito, como no caso das opiniões expressas por Levi-Strauss, e sobre a função social das histórias. A literacia, ao mesmo tempo que permitiu o registro de muitas histórias populares, acaba por também diminuir, segundo Traça (1992), a variedade de repertório, uma vez que aquilo que não for registrado deixa de ser contado, e provoca a alteração do destinatário: o conto oral está associado às crianças e não mais à sociedade como um todo. Mais uma vez, portanto, a narração oral esteve subjugada a uma outra arte, nomeadamente à Literatura, sendo possível reconhecer nesse trajeto a expressão das concepções antes discutidas, como a compreensão ocidental de prática artística e um determinado ceticismo com relação à tradição oral e sua cientificidade, que resulta em estereótipos como o do *homo narrans*. É a partir dessa reflexão

que se pode reconhecer, em Portugal, um movimento de narração profissional, que tem início na década de 1990, e que nasce mais próximo da prática teatral e literária que da oralidade propriamente dita. Essa compreensão de que a narração oral profissional representa o surgimento de uma nova prática artística afasta-se de uma compreensão revivalista do ato de contar histórias para estar mais próxima a um vetor estetizante (CARMELO 2016), mas não foge ao padrão de pensamento ocidental, no qual o *storytelling* não figurava enquanto arte, só atingindo esse status quando do surgimento dos estudos performáticos e de uma profissão remunerada da prática.

É justamente o status performático da narração oral profissional que permite o surgimento de um interesse de estudo pela mesma, além de caracterizá-la não apenas enquanto prática artística, mas também profissional. O que Schechner (2013) pontua como analisar um objeto “*as performance*” é uma lente a partir da qual podemos compreender o desenvolvimento da profissão, dado o contexto urbano e o aprofundamento dos estudos performáticos. Bruno de La Salle (2016) define a prática de contar histórias como uma mercadoria muito específica dentro de um quadro de compra e venda de serviços mais abrangente, que torna difícil uma definição da prática e do valor da mesma. Os próprios narradores fogem a uma delimitação reducionista daquilo que fazem, reconhecendo motivações diversas, como demonstra Carmelo (2016) com os vetores revivalista, pedagógico e estético. A compreensão do objeto “*as performance*”, por exemplo, permeia a interpretação nos três casos, sendo por isso inevitável reconhecer a conexão entre o caráter performático e a consolidação da profissão de contador de histórias (HARTMANN 2014). Seja no contexto educacional ou no âmbito das programações teatrais e próximas ao espetáculo de um universo cuja tradição filosófica é ocidental, a performance não deixa de ser uma forma de mercadoria, ainda que extremamente diferenciada. A definição performática, porém, não está no evento em si, mas em como ele é proposto e recebido (MCAULEY 1999 *apud* SCHECHNER 2013).

#### *Os anos 1990, Portugal e as bibliotecas:*

Feita a reflexão acerca da compreensão que temos da narração oral a partir da especulação filosófica, podemos nos contextualizar em um Portugal da década de 1990, juntamente com um jovem ator e as instabilidades do teatro. Instabilidades estas que

apareceram, diga-se de passagem, em diferentes entrevistas com contadores de histórias e produtores culturais com formação teatral. Ao conversar com António Fontinha, primeiro contador profissional no país, ficaram claros dois motivos pelos quais não há, ainda, um trabalho documental de peso acerca desse mesmo percurso: a ausência de institucionalização e da criação de *escolas* do pensamento com relação à prática. Para tratar das duas questões, proponho a volta ao ano de 1992, quando António começa com o projeto *Casa das Histórias*, em parceria com *Chapitô* (Lisboa), como forma de contornar o mercado instável do teatro. Ainda a essa altura, o contador frisa não reconhecer, em Portugal, outros contadores e ter tido pouco ou nenhum contato com a prática em outros países. Na altura, porém, outras nações já desenvolviam sua própria concepção da narração profissional institucionalizada a partir de figuras como Bruno de La Salle e o Conservatoire contemporain de littérature orale na França ou a cidade de Guadalajara na Espanha. A prática desenvolve-se, no caso português, independente de outras práticas artísticas, apesar de próxima às mesmas, diferentemente de países como a Itália, onde surge acompanhada do teatro de narração. (SAN-FILIPPO, 2005)

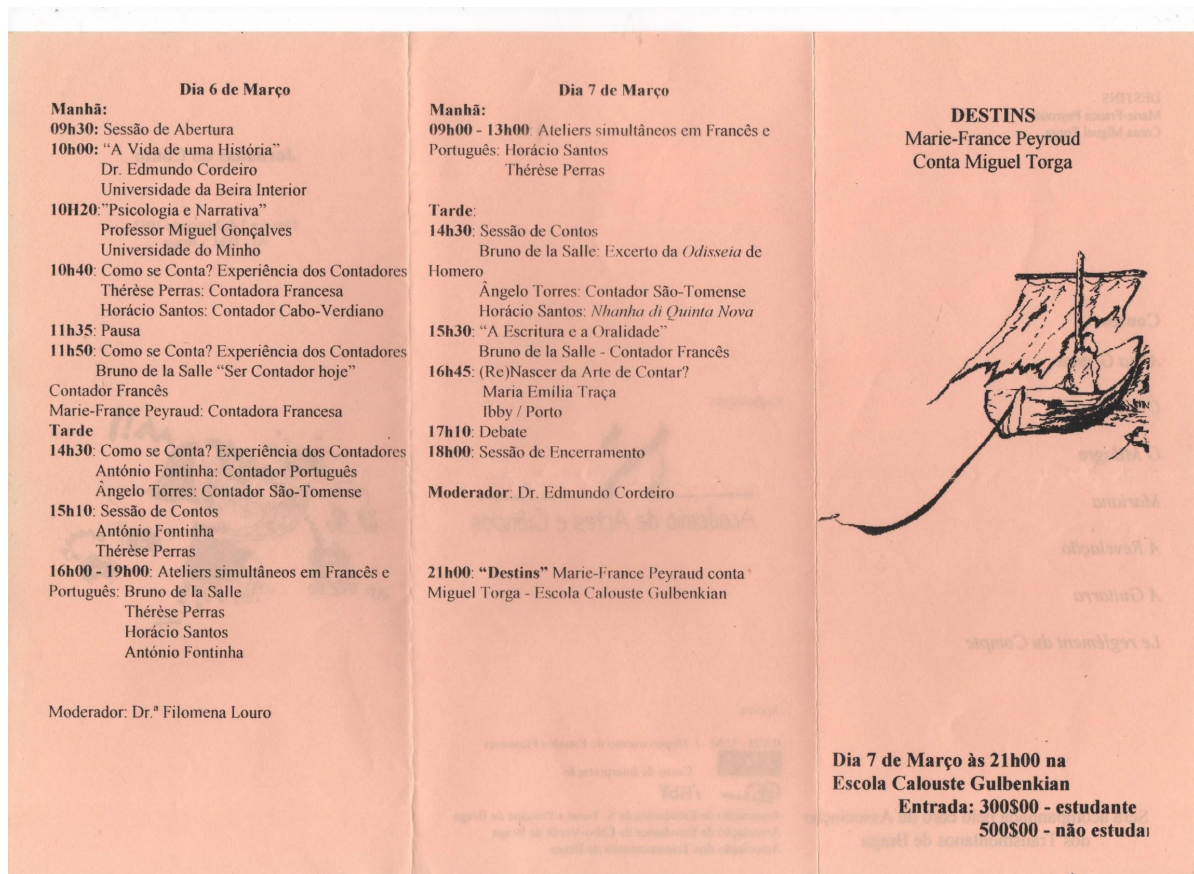
Um dos primeiros questionamentos feitos em relação à narração oral envolve o desafio de conseguir boa remuneração a partir da mesma: haveria mercado para tal em Portugal? A partir do século XIX e início do XX, registra-se uma crescente preocupação com os níveis de analfabetismo e educação que resultam em uma proliferação do número de bibliotecas, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, onde emerge também o que conhecemos como “hora do conto”. O processo de democratização do livro enquanto ferramenta do conhecimento tem início com a criação da imprensa e decorrente multiplicação de volumes, mas só se intensifica após a Revolução Francesa, de forma que as bibliotecas deixam de ser espaços privados para integrarem o corpo dos serviços públicos. Em Portugal, tal movimento é fortemente marcado pela administração pombalina, momento em que entraram em vigor diferentes reformas educacionais e pedagógicas, além da reorganização do ensino primário. (REGEDOR 2014) Somente durante o período republicano, porém, tem início a importação de modelos anglo-saxônicos de alfabetização e educação: “As referências internacionais para os republicanos são os exemplos vindos dos ingleses e americanos, bem como o respetivo modelo cultural de self instruction, a que juntam os objetivos de ensinar, informar e distrair, que os anglo-saxónicos atribuem às bibliotecas” (REGEDOR 2014, 75).

Essa democratização da educação e das bibliotecas figura nas pesquisas de San-Filippo (2007), Heywood (2001) e Joseph Sobol (1999), como um dinamizador para o desenvolvimento da prática da narração oral profissional, uma vez que representa a fidelização de um mercado: escolas e bibliotecas públicas. No caso português, é contundente a reflexão de Maria Emília Traça em *O fio da memória*, publicado em 1992, a partir da qual é possível repensar o papel do conto tradicional na educação infantil, assim como o processo de adaptação dos contos tradicionais ao contexto educativo urbano.

Atualmente, a hora do conto está presente em quase todas as bibliotecas do país, sendo uma atividade desenvolvida pelas próprias bibliotecárias, como no caso acompanhado na Biblioteca Municipal São Lázaro, ou por convidados pelas mesmas para contar. Isso implica uma dinamização do espaço, atraindo pessoas para atividades além do acervo de livros, sendo uma prática encorajada pelos próprios órgãos governamentais. Após acompanhar, com determinada frequência, as sessões de conto na Biblioteca São Lázaro, em Lisboa, torna-se importante delimitar, porém, uma diferença entre as sessões nas quais figuravam contadores de histórias auto-proclamados e aquelas em que profissionais de outras áreas, ainda que próximas, narram histórias. Para já, é comum, no segundo caso, um constante acompanhamento do livro - característica também relativa ao contexto e ao objetivo de desenvolvimento do interesse pela Literatura - principalmente por conta das ilustrações. Além disso, apesar de a hora do conto ser uma prática já antiga, com inúmeros manuais publicados, a incorporação de um **profissional** só se transforma em prática comum após as iniciativas da Biblioteca Municipal de Beja, sob os cuidados de Cristina Taquelim e, posteriormente, Jorge Serafim. Apesar de o retorno financeiro dos contadores profissionais provir, em sua grande parte, das sessões em escolas e bibliotecas, há um crescente movimento de aprendizagem por parte de indivíduos interessados no tema por meio dos *workshops* ou cursos de narradores orais. Essa ênfase nas atividades que promovam a Literatura se intensifica com a criação do Plano Nacional de Leitura, que visa ao melhoramento dos níveis de literacia em Portugal frente a outros países europeus. Antes de desenvolver essa parte institucional, porém, é importante frisar que, apesar do papel central que as escolas e bibliotecas têm nas atividades desenvolvidas pelos contadores profissionais, os verdadeiros dinamizadores de seu mercado de trabalho são os próprios indivíduos e as associações culturais criadas à volta do tema.



Traça (1992) reconhece uma multiplicação das manifestações dos contadores de histórias após um encontro decorrido em Lisboa, em 1993, dedicado ao conto e promovido pela Oikos. António Fontinha também localiza o germe do que viria a ser o movimento de narração oral profissional em Portugal na década de 1990, com o desenvolvimento dos primeiros festivais e sessões de conto, como é o caso do evento *Jornadas do Conto*, promovido pela Universidade do Minho em 1997. As primeiras apresentações, porém, no *Chapitô*, estavam voltadas para centros educativos e mais próximas ao vetor pedagógico da narração oral. Quando frisei acima a importância pontual de determinados indivíduos para a construção de um universo social de contadores de histórias profissionais, referia-me justamente à catalização do próprio mercado de trabalho e das iniciativas na área. Assim como a atividade de Fontinha e Ângelo Torres abriu um precedente para que outros profissionais experimentassem a narração oral, são nomes específicos que se encarregam de fixar a prática em outras zonas do país. Em consonância com o trabalho desenvolvido a partir do projeto *Casa das Histórias*, foi de grande importância o Bar das Imagens (FONSECA, 2014), também em Lisboa, por ser referência de localidade onde têm início os serões para adultos. Encontros de contadores já proliferavam em países como a França e a Espanha com o *Festival de Narración Oral* em Guadalajara desde 1997, mas a primeira grande iniciativa em Portugal parte, mais uma vez, da Biblioteca Municipal José Saramago com a criação do *Festival Palavras Andarilhas* em 1999, sem desmerecer a importância da *Jornada do Conto* (1997) como primeiro festival, mas também primeira vinda de narradores profissionais estrangeiros ao país, como demonstra o programa disponibilizado abaixo:



Fotografia 1 - Programa - Arquivo Antonio Fontinha - 1997

Registrada no discurso dos contadores com os quais estive em contacto, não figura uma intenção prévia em tornarem-se contadores de histórias: o percurso de cada um está mais associado ao acaso do que a uma motivação primária que os associe a tal profissão. Sobol também registra essa serendipidade no percurso profissional dos contadores e seus discursos posteriores sobre a prática. Portanto, a institucionalização é uma questão sempre posterior ao indivíduo e às atividades que eles desenvolvem: é curiosa a multiplicação de associações culturais às quais estão associados alguns contadores de histórias e que servem, entre outras funções/atividades, de apoio aos eventos de dinamização e de canal para o diálogo com as demais instituições sociais. O primeiro ato organizado do gênero a surgir em Portugal data do ano de 1997 sob o signo de *Ouvir e Contar* e pode ser considerado um reflexo das atividades iniciais de António Fontinha, Cristina Taquelim, Ângelo Torres, Jorge Serafim e Horácio Santos. Assim, não impressiona que a continuidade do festival *Palavras Andarilhas* até os dias atuais esteja mais associada ao trabalho dos próprios contadores e à biblioteca do que especialmente a uma iniciativa governamental. É interessante o percurso de tal festival

porque esclarece a questão primordial para o crescimento da atividade enquanto profissão: o mercado.

#### *A Hora do conto e a democratização do livro:*

O trabalho desenvolvido na Biblioteca José Saramago (Beja) não é um ponto de interesse apenas pelo estabelecimento do *Palavras Andarilhas* como o grande ponto de encontro para contadores e interessados, mas também por ter dado início à associação entre a prática da narração oral profissional e a hora do conto. Explico-me: se, durante o século XIX, multiplicam-se os registros de contos populares e se estabelece o conto enquanto gênero literário, é no século XX que tem início a publicação de manuais para contadores de histórias no âmbito urbano, associados ao contexto pedagógico das bibliotecas (CARMELO 2016). A bibliografia acerca do tema refere-se com frequência (SOBOL 1999, HEYWOOD 2001 CARMELO 2016) a obras como a de Marie Shedlock *The Art of the Storyteller* (1915) e Sara Cone Bryant, *How to tell stories to children* (1905), ambas voltadas para o caráter pedagógico da narração oral e suas especificidades. O terreno explorado até então é o do uso das histórias no desenvolvimento do interesse das crianças pela Literatura e de capacidades cognitivas a ela associadas (objetivo, diga-se de passagem, expresso por diferentes pais até hoje, de acordo com os questionários distribuídos durante as sessões frequentadas), estando a questão da profissionalização à margem, exceto no caso de Marie Shedlock que se dedica apenas à narração e já é reconhecida em tal época pelos traços específicos de suas apresentações. Segundo Ellin Greene (1996), prolifera nos Estados Unidos o número de contadores já no princípio do século XX com atuações como a de Ruth Sawyer, Gudrun Thorne-Thomsen e Mary Gould Davis - todas ligadas, de alguma forma, à educação institucionalizada. Em 1956, já ocorre, em Miami, um festival de contadores de histórias (GREENE 1996) e não demora para que, com a importação do modelo educativo norte-americano, diversos outros países adotem o *storytelling* nas Bibliotecas e, posteriormente, em outras localidades e com mais objetivos que a pedagogia. Ainda segundo Greene, já nessa época há um reconhecimento da narração oral como forma artística, mas é apenas na década de 1970 que se desenvolve um interesse por parte de adultos e aflora a condição estética e performática da prática. A profissionalização, portanto, é uma questão que surge a partir do momento em que se questiona uma dimensão além da pedagógica e que envolve a narração oral. Assim, é na Biblioteca de Beja, sob direção de Cristina Taquelim, que se aponta a

importância de um profissional específico que não o educador ou bibliotecário, assim como se iniciam os *workshops* e cursos de narração oral.

O número de publicações voltadas para o *storytelling* em Portugal vem crescendo, principalmente no que tange às teses de mestrado e doutorado nas áreas da Pedagogia, da Educação, das Artes Performativas e dos Estudos Literários, porém também podem ser encontrados alguns volumes reflexivos escritos pelos próprios contadores acerca de seu ofício. Esse aumento de publicações oriundas da pesquisa científica cristaliza o já citado interesse pela oralidade enquanto objeto, mas, de forma mais enfática, espelha o alargamento da atividade no país e um novo papel social representado pelos contadores de histórias no contexto urbano português. Na esteira do vetor pedagógico, e antes de tratar do papel específico de duas Bibliotecas, é importante ressaltar, no caso de Portugal, o percurso trilhado a partir da criação do Plano Nacional de Leitura e das diretrizes implementadas como a sugestão de Literatura específica e projetos que perduram como o *Ler+ em Família*, que abrange o seio familiar a partir da narração oral em casa e leitura das crianças com os pais. Incentivos oriundos da União Europeia também serviram ao propósito de alargamento da prática da narração oral urbana no país, como comprova o projeto **Histórias de Ida e Volta**, iniciado a partir de uma colaboração entre bibliotecas e associações locais de diversos países, dentre elas a Biblioteca Municipal de Oeiras e os *Contabandistas*, que impulsionou não somente a formação de profissionais, como também o trabalho de recolha e criação de público em diferentes localidades.

No âmbito do PNL, iniciado em 2007, foram desenvolvidas iniciativas como o projeto a LER + em parceria com a Rede de Bibliotecas Escolares, cujo objetivo está voltado para o desenvolvimento da literacia e difusão do hábito da leitura no país, principalmente no que tange a crianças. Uma observação importante com relação aos efeitos das diretrizes governamentais sobre a atividade dos contadores de histórias, apesar da não institucionalização da prática, está no papel desempenhado pelos mesmos na contemporaneidade: diretamente ligada às atividades escolares e ao incentivo à leitura. Como propõe Patrini, “a arte de contar do novo contador, ao contrário da arte da tradição, exige uma passagem pelo texto antes de viver no ato de contar. O contador contemporâneo, oriundo de diferentes meios sociais políticos e estéticos, conhece as novas práticas culturais. Ele é um leitor antes de ser intérprete, compositor e “*recréteur*”” (PATRINI 2005, 149). Assim sendo,

o investimento governamental em um plano voltado para a literacia acaba incentivando a arte verbal, uma vez que a mesma passa antes pelo processo de oralização do texto, mesmo nos casos de apresentações voltadas para o cânone tradicional e para a recolha de repertório, como é o caso das apresentações de António Fontinha, por exemplo.

Como relatado por Elsa, um outro exemplo de investimento governamental e parceria com as bibliotecas públicas é o projeto *Itinerâncias Culturais*, finalizado em 2010, a partir do qual inúmeros contadores obtiveram a possibilidade de apresentarem contos em diferentes zonas e escolas do país, fator que incentivou também um crescimento da procura por parte das escolas e bibliotecas pela arte da narração oral. O projeto estava diretamente voltado para os mediadores da leitura, vulgo professores, bibliotecários, animadores culturais e também contadores de histórias e consistia em uma articulação entre a Direção Geral do Livro e das Bibliotecas e as Bibliotecas Municipais. Outras iniciativas, não apenas restritas às diretrizes do PNL, acabaram por surgir por parte das autarquias e Associações Culturais em parceria com os contadores, como no caso da proliferação de festivais em localidades mais distantes dos centros urbanos. Como parte importante do desenvolvimento da parte histórica do movimento da narração oral em Portugal e para melhor compreensão das redes de sociabilidade estabelecidas, prossigo para o detalhamento do desenvolvimento de iniciativas de dois focos importantes para a prática: Oeiras e Beja.

### *A Cidade dos contos*

Beja carrega, atualmente, o título de *Cidade dos contos*, apesar de ter nascido em Lisboa o embrião da narração e, em Braga, a noção de festivais. Tal denominação implica inúmeras atividades ligadas à leitura e às histórias que são desenvolvidas fora do âmbito do festival. Portanto, é preciso criar, para além de eventos pontuais, um interesse por parte da população pelas histórias e narrativas. É preciso desenvolver um hábito de leitura e um “à vontade” com os contos para que tais eventos sirvam tanto para entreter, quanto para refletir, mas também para que alcancem um público fixo, que frequente sessões e serões de menor escala e com menos divulgação. Criar um mercado, nesse sentido, significa uma multiplicação de iniciativas culturais que ocorreram, ao longo dos últimos anos, em diversas áreas do país mas que tiveram seu marco inicial com a criação do *Palavras Andarilhas*. A consolidação do festival em nível internacional insere Portugal na rota europeia de contadores

de histórias, atraindo anualmente um público diverso por meio de workshops e *performances* de narradores convidados de diversos países.

A possibilidade de desenvolvimento do festival está ligada à consolidação da narração oral enquanto profissão e também à promoção da leitura: o reduzido número de contadores em Portugal à época de surgimento da iniciativa facilitou o estabelecimento de contato imediato com o festival *Maraton de los Cuentos*, organizado em Guadalajara (Espanha), que, por sua vez, influenciou o estilo organizativo do *Palavras Andarilhas* e também a estruturação dos programas de apoio à leitura e ao livro. Ao longo dos anos, apesar da multiplicação de ofertas (tertúlias, oficinas, serões, feira de editoras independentes e outras), o festival segue bastante ligado ao setor público e à educação, como comprova a iniciativa “Contos de Largo em Largo”, associada ao Programa de Leitura em Meio Rural e o financiamento por parte da Câmara Municipal na realização do evento. A relação com a palavra é trabalhada, portanto, a partir de diferentes iniciativas, não necessariamente voltadas para a oralidade, mas também para a literacia e para outros tipos de atividades pedagógicas conectadas às escolas e às bibliotecas, além de programações cuja faixa etária do público-alvo abrange diferentes gerações de uma família.

Além da consolidação de mercado consumidor, o *Palavras Andarilhas* também representa o estabelecimento do contador de histórias profissional no setor educativo, além de atrair imensa atenção para a narração oral portuguesa enquanto arte performática no contexto artístico internacional.

#### *Oeiras, “um contador por metro quadrado”*

Diz-se que, em Oeiras, encontra-se o maior número de contadores de histórias por localidade, o que não é de todo um fato alarmante: a partir de 2005, foi criado, em parceria com a Biblioteca Municipal de Oeiras, um projeto de formação de contadores de histórias voltado para professores, técnicos de biblioteca, educadores de infância, animadores e contadores, assim como qualquer interessado na temática. A multiplicação de eventos como serões e sessões de contos era inevitável, uma vez que, com o apoio do setor público, as iniciativas de promoção da leitura fomentaram o interesse da população pelos encontros e histórias. Em movimento paralelo, uma iniciativa da livraria GATAfunho, com a colaboração

de Rodolfo Castro, estabeleceu a prática rotineira dos contos no principal largo do centro histórico de Oeiras, fator que contribuiu ainda mais para a criação de um hábito dentre os locais, sejam as crianças ou os adultos. O caso de Oeiras representa uma característica muito própria do movimento de narração oral português: apesar da associação entre as esferas pública e privada, foram figuras pontuais que encabeçaram tal consolidação, como no caso de Rodolfo, Sofia Maul, Cláudia Fonseca e Antonella Gilardi. Para além disso, ressalta-se também como os próprios contadores são dinamizadores de sua profissão: existem sempre convidados na livraria GATAfunho e, dentre os ouvintes, estão sempre outros contadores. Privilegiam os projetos uns dos outros, assim como participam enquanto assistência ou *performers*.

Como pude notar, a fase de criação de festivais em diferentes localidades como forma de fundamentação da prática artística e estabelecimento de um hábito partilhado pelos locais também decorreu em Oeiras com a criação do *Festival Internacional da Oralidade Ondas de Contos* e *De bouche à Oreille et de boca a boca - Festival Itinerante de Literatura Oral de Estrasburgo*, além de iniciativas não necessariamente voltadas para a narração oral mas para a literacia como o *Festival Literário Oeiras a Ler*. Portanto, a ascensão de determinados locais como berços da narração profissional está associada a fatores diversos como iniciativas públicas, privadas e os percursos individuais de importantes figuras dentro do universo dos contadores de histórias.

### *Algarve e Porto*

O caso da cidade do Porto não difere tanto dos exemplos supracitados, exceto com relação à participação da esfera pública: figuras como Thomas Bakk e Clara Haddad são os reais responsáveis pela dinamização da atividade e multiplicação de festivais, principalmente com o estabelecimento da *Escola de Narração Itinerante*, que não simboliza uma canonização, mas sim a consolidação de um espaço para pensar as inúmeras facetas da narração oral no mundo contemporâneo e no contexto urbano. Também neste caso a dinamização de eventos está dependente de bibliotecas, livrarias, pequenos cafés e teatros. A partir do ano de 2011 tem início o festival Um Porto de Contos que, inevitavelmente, ajuda na disseminação dos eventos na parte norte do país.

A consolidação da prática no Algarve, para além do aumento do número de contadores no país, está associada ao estabelecimento da ARCA (Associação Recreativa e Cultural do Algarve) e à criação, em 2003, do festival Contos da Liberdade. Mais uma vez, confirma-se o papel dos próprios narradores perante o universo da narração oral e sua dinamização. Figuras como Luís Carmelo e Fernando Guerreiro são incidentes nos eventos da região, além de ter sido possível observar durante a edição de 2017 do Contos da Liberdade a presença de outras figuras já supracitadas. É importante considerar, também, a multiplicação de iniciativas em todo o território português, com ênfase para a Biblioteca de Montemor-o-Novo, as propostas da Associação Trimogisto em Évora e, mais recentemente, os trabalhos desenvolvidos nos Açores e na Madeira.

### *Campo e cidade*

Nesse contexto, não se pode deixar de frisar a conjuntura política portuguesa desde o golpe militar em 1926 por estar diretamente conectada às diretrizes de educação e cultura no país. Cardigos (1999) enquadra, em seu artigo *Once Upon a Time in Vale Judeu*, a situação de iliteracia nos campos algarvios e a forte tradição oral portuguesa:

“Portugal lived under the oppression of a fascist regime that encouraged ignorance and alienation of the people in order to hold on to its power and close the country off from the rest of Europe. The more enlightened scholars were forbidden to teach and many of them were forced into exile. Most people were illiterate in the rural areas (even Dona Idálias primary schooling had to take place outside the village) and the beauty of the plow was praised, in opposition to any kind of technological development.” (CARDIGOS 1999, 281)

António Regedor (2014) também aponta o regime salazarista como período no qual as políticas educacionais voltadas principalmente para a leitura ficaram à parte: “O resultado destas políticas que têm diminuta preocupação com a alfabetização e uma quase nula política bibliotecária para o país é, o mais das vezes, o fraco desenvolvimento social e económico.” (REGEDOR 2014, 83) Interessa a esta pesquisa a breve reconstrução da situação das bibliotecas no país durante as últimas décadas do século XX, não apenas pela importância das



mesmas para a narração oral profissional, mas também por ser um período durante o qual estavam se desenvolvendo, em diversos países, os embriões dessa mesma prática. A biblioteca como ferramenta de extensão do processo de alfabetização é o que garante, em um primeiro momento, a formação de um mercado para os contadores de histórias, para além das associações culturais, teatros, bares e restaurantes. Quando falamos em um movimento tardio em Portugal, muito se deve às conjunturas políticas pelas quais passou o país, uma vez que a tradição oral esteve sempre presente nos campos.

A inserção de profissionais na prática da narração oral em escolas e bibliotecas permitiu a dinamização da hora do conto, assim como fomentou um novo mercado: a criação de workshops e cursos profissionalizantes de contadores de histórias, oferecidos em pequenas livrarias e associações culturais, mas também em escolas de atores e artes cênicas.

### III. Conto-vos uma história

#### *Uma Arte Verbal?*

Considerada a proximidade entre o trabalho de recolha de contos tradicionais e o desenvolvimento da arte da narração oral profissional em Portugal percebe-se que o chamado “narrador de palco” (mais próximo a um vetor estetizante da arte) surge após a naturalização dos festivais e tertúlias e, definitivamente, após a procura de profissionais por parte das escolas e bibliotecas. Conceber a narração oral enquanto performance não significa, porém, questionar apenas o surgimento de seu vetor estetizante, mas também poético (CARMELO 2016). A conjunção destas duas características é o que permite analisar a narração oral na qualidade de arte verbal<sup>4</sup> e seus consequentes gêneros de ação simbólica. Desta maneira, os eventos críticos (TAMBLAH 1985) que denomino como performances são analisados como atos de comunicação, mas também eventos situados em contextos particulares construídos por parte do narrador e da assistência. Uma breve contextualização do conceito é, portanto, primordial para delimitar a análise dos eventos acompanhados e dos atos artísticos propostos pelos narradores.

O surgimento de uma antropologia da performance encontra-se associado ao crescimento da interdisciplinaridade e reflexão crítica característica às ciências sociais e humanas nas décadas de 1970 e 1980. Questionamentos acerca do conceito basilar de cultura e da escrita etnográfica, como as publicações de James Clifford e George Marcus, e Lila Abu-Lughod<sup>5</sup>, por exemplo, abriram precedentes para a reflexão acerca da polifonia à qual está condicionado o homem e contribuem para o abandono de uma perspectiva estrutural em detrimento da ênfase no indivíduo e na prática (ORTNER 2006). Tais textos, porém, são precedidos por debates acerca do método etnográfico que resultaram de propostas de diferentes antropólogos,<sup>6</sup> com ênfase para a Escola de Manchester e a análise da situação social feita por Max Gluckman (1958). O estudo detalhado de determinados eventos críticos em graduais escalas de contextualização apresentados pelo autor, apesar de ainda não

---

<sup>4</sup> A compreensão de arte verbal (BAUMAN 1975) é a mesma do termo “literatura oral” (FINNEGAN 1992), mas implica a compreensão do enquadramento analítico textual: a arte verbal é estudada enquanto texto.

<sup>5</sup> Refiro-me aos volumes “Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography” (1986) e “Writing against culture” (1991), respectivamente.

<sup>6</sup> Para mais detalhada compreensão dos debates referidos, consultar Ericksen & Nielsen (2013) *A History of Anthropology*.

romperem com a noção de estrutura propõe uma aceitação de plasticidade da mesma, exacerbando a semântica do processo e do significado em detrimento das ideias de função e estrutura fixa. (ERICKSEN & NIELSEN 2013) A importância do reconhecimento deste processo para a conceituação de performance está na criação do “evento crítico”, ou seja, no reconhecimento de situações sociais que encontram-se fora do fluxo da vida cotidiana e serão posteriormente desenvolvidos por autores cujas pesquisas estão focadas no ritual, como Roy Rappaport (1999) e Victor Turner (1969).

A rejeição da imposição da estrutura sob o indivíduo vê-se acompanhada por uma necessidade de estudo de contextos específicos nos quais a prática individual é também criadora das redes de sociabilidade e dos símbolos sociais, ocorrendo uma associação entre a proeminência do *self* e a ideia de *performance* (ORTNER 2006), ou seja, eventos temporários contextualizados em situações particulares emergem do papel desempenhado pelos indivíduos ali reunidos e esta aglomeração reflete, também, a edificação social de práticas, papéis e ação simbólica. As alterações de paradigma experienciadas pela teoria antropológica não se distanciam, porém, das reflexões proeminentes de outras áreas de estudo, principalmente as oriundas da Sociologia, Psicologia, Filosofia e dos Estudos Linguísticos e Folclóricos. A polifonia em que se encontra circunscrito o estudo performático é um reflexo da transdisciplinaridade que caracteriza o processo de construção do conceito de *performance*, a partir do qual inúmeros aspectos comunicativos, identitários, linguísticos, estéticos e artísticos foram extensamente debatidos (SCHECHNER 2013) de maneira que dentro do escopo da análise de uma performance é possível serem ressaltados seus aspectos a partir de inúmeros enquadramentos.

Se o trabalho realizado por Richard Schechner e Victor Turner em torno da prática teatral possibilitou o estudo detalhado de condições necessárias à performance, como a liminaridade e o comportamento restaurado; é com as análises da fala de Richard Bauman e Charles Briggs que enfatiza-se o caráter comunicativo da mesma. A perspectiva crítica apontada pelos autores engloba a dimensão poética e estética do ato performativo, encarando o papel da linguagem como essencial na constituição do universo social. Assim, para além da ênfase na experiência, ou seja, a temporalidade única apontada por inúmeros estudiosos (desde Turner a Hymes e Jakobson), Bauman (1984) focaliza a performance enquanto evento pontual no qual os participantes são responsáveis pela relação situacional dali emergente, mas

também como evento decorrente de momentos de crise, ou seja, uma experiência comunicativa por meio da qual são negociadas relações de poder e práticas sociais. Essa mudança em direção de uma constituição do evento performático em relação com a escala macrossocial que o envolve representa um avanço na compreensão das constantes disputas discursivas inerentes ao mundo globalizado. Esta perspectiva aplica-se à profissão do contador de histórias por essa ser característica ao contexto urbano e, como confirma a literatura acerca do tema, uma realidade nas mais diferentes áreas do globo. Traços culturais emergem, como no caso do repertório apresentado por Rodolfo Castro e Adriano Reis, em situações de multiculturalidade e ganham expressão por meio do ato performático que, não obstante, faz parte da constituição dessa escala macrossocial da qual faz parte.

A contextualização dos eventos estudados, apesar de muito importante, por ser o contexto (físico e simbólico), muitas vezes uma das maneiras de se delimitar um ato performático, não pode deixar de considerar os inúmeros atos de discursos que a precedem e sucedem (BAUMAN & BRIGGS 1990) e seus efeitos, apesar da linearidade, na construção das relações sociais. O próprio desenvolvimento de *workshops*, a criação de uma Escola de Narração Oral no Porto, e a multiplicação de festivais pelo território do país representam a sucessão e multiplicação de um ato discursivo (ou vários atos, considerando as funcionalidades da narração oral) que começa, no caso português, de forma ocasional. Além do aspecto artístico envolto nas apresentações dos contadores, há a profunda relação dialógica entre a experiência em evidência e o contexto social abrangente na qual ela está inserida e é por conta desta relação inerente ao ato artístico que a teoria da performance se aplica melhor à compreensão do movimento da narração oral que outras perspectivas antropológicas. Portanto, considerar a narração oral enquanto performance em seus aspectos inerentes, motivacionais e decorrentes é trabalhar não apenas com aspectos estéticos e poéticos emergentes da experiência, mas também enfatizar o ato artístico por parte dos contadores (ensaios, escolha de textos, oralização do texto escrito, estilística) e a participação expectante da assistência, que colabora para o surgimento de um significado específico para aquele ato compartilhado.

A conceituação de performance permite uma exaustiva exemplificação de perspectivas apresentadas por diferentes estudiosos de diversos campos mas, houve sempre a preocupação com a delimitação do campo para evitar a banalização de um termo que, inevitavelmente, está dotado de universalidade. Afinal, se todo tipo de cultura pratica algum tipo de performance, não esquecendo o etnocentrismo inerente à possibilidade de conceituação do termo que, dentro de determinadas ontologias não chega a ser um questionamento, como a instrumentalizamos como unidade analítica? Já Richard Schechner (2013) preocupa-se com a distinção entre o estudo de um objeto “as performance” e “is performance”: enquanto o último está delimitado por determinadas convenções sociais que determinam o evento como performático, quase tudo pode ser estudado enquanto performance. Gay McAuley (1999) enfatiza a caracterização do evento performático por meio da maneira como é proposto e interpretado:

“it must involve the live presence of the performers and those witnessing it, that there must be some intentionality on the part of the performer or witness or both, and that these conditions in turn necessitate analysis of the place and temporality which enable both parties to be present to each other as well as what can be described as the performance contract between them, whether explicit or implicit” (MCAULEY *apud* SCHECHNER 2013, 45).

Já Schechner (2013) apresenta 7 funcionalidades interativas que delimitam o evento performático, além de ressaltar o caráter relacional e processual do mesmo.

Ainda que existam diferenciações no objeto, construiu-se determinado escopo em torno da performance, de maneira que há pontos congruentes em quase todas as lentes de análise como, por exemplo, a questão da relevância da experiência. Já nas propostas de Victor Turner (1986) surge o conceito de liminarietà de tais eventos, reconhecidamente caracterizados por um tempo e espaço próximos ao ritual, ou seja, extra-cotidiano, no qual são possíveis o improviso e a criatividade na criação de novos ritos e práticas culturais. Assim também o reconhecem Stanley Tambiah (1985) e Dell Hymes (1989) quando definem

o evento crítico e as propriedades emergentes da performance, distantes de uma visão mecanizada das situações performáticas. Já Richard Bauman reconhece elementos da performance (1984) como sendo: o display, a responsabilidade de competência, a avaliação, a experiência em relevo e o keying. Estas considerações, que serão trabalhadas ao longo da apresentação do texto, tratam da delimitação da lente de análise sempre sob o formato textual: a narração oral profissional está, antes de mais nada, associada ao livro, ao texto e à oralização do escrito e do corpo.

Esta breve explanação, para além de facilitar a compreensão do conceito, ajuda a elucidar um prisma específico da performance que é de maior interesse para esta pesquisa, como já antes referido: a interação da mesma com o contexto macrossocial. Portanto, a partir dos dispositivos da liminaridade e dos estudos críticos propostos é possível reconhecer a transformação do ato discursivo em prática cultural e do texto em ato performático. As propostas analíticas de Bauman aproximam-se da perspectiva melhor associada ao trabalho de campo e, por isso, serão trabalhadas nas próximas seções como forma de apresentação e análise das várias ocasiões acompanhadas em que a proposta era a narração oral profissional.

## **II. A. Onde estão as histórias ou um enquadramento de eventos:**

### *a. Terminologia*

Como descrito na contextualização histórica da narração oral, a “hora do conto” e as sessões de narração nas escolas abriram caminho para o desenvolvimento de um ofício especializado que, ao longo tempo, transformou-se também em prática artística. Assim, tratarei primeiro do “espaço” extra-cotidiano a que estão relacionadas as sessões para depois tratar do “tempo” voltado para a experiência performática da narração oral. O que tem início nas bibliotecas e, em Portugal, consagra-se por meio das mesmas (nomeadamente em Oeiras e em Beja) acaba por alastrar-se para os teatros, bares, cafés, cinemas, associações culturais e jardins públicos. A compreensão e proposta do evento performático passa, nesse caso, pela análise da denominação dada aos eventos e da localização escolhida para os mesmos, já que aspectos como o local, o horário e a ornamentação ajudam a contextualizar a *performance* e as expectativas dela emergentes. Compreender a disposição espacial é estudar aspectos simbólicos e físicos que fazem parte do *keying* inerente ao evento: a sinalização de que algo

está decorrendo fora do cotidiano. A metacomunicação de Gregory Bateson não está explícita apenas na arte verbal, mas também no espaço concreto que é, meramente, um reflexo daquilo que acontece dentro dele.

A questão semântica que assombrou a definição do contador de história paira também sobre a denominação dos eventos nos quais participam. Enquanto um “serão” de contos está claramente associado à atividade noturna e ao lado lúdico e recreativo da mesma, uma sessão de contos pode pressupor a organização por parte de uma escola, biblioteca ou associação cultural cujo foco é, por exemplo, o desenvolvimento do hábito da leitura sendo a via pedagógica preponderante à atividade lúdica. Portanto, o *keying* performático no caso da narração oral tem início com a escolha da denominação do evento e do espaço: considerando-se que ainda não estou tratando do ato artístico (ensaios, repertório, estilística) e sim do evento artístico, foram ressaltadas pelos profissionais que participaram da etnografia algumas formas de denominar a partilha: serão, sessão de contos ou contaria. A ideia do serão pressupõe proximidade e intimidade com a assistência, mas também remete aos tempos passados: está mais próxima ao revivalismo de uma prática comum a contextos que não a cidade. Como nota Carmelo (2016):

“os eventos realizados sob o paradigma do “serão” sugerem uma diluição da fronteira entre o performer e a assistência, podendo mesmo chegar ao ponto de uma participação coletiva em que o artista é apenas um mediador. São disto exemplo, em Portugal, o Estória, História, as Histórias do Princípio do Mundo, eventos já aqui referenciados, ou ainda, mais recentemente, os Contos da Avó. A par com um modelo de relação que procura diluir a fronteira entre performer e assistência, estas experiências trazem o evento “de volta” ao seu lugar de origem: o espaço privado.” (CARMELO 2016, 204)

O paradigma do serão não está associado apenas aos festivais acima ressaltados, mas também à algumas das sessões acompanhadas, como o serão de contos de terror de Rodolfo Castro na Biblioteca Municipal de Oeiras, caracterizado por pouca iluminação e cenografia simples de panos pretos.



*Fotografia 2 – Biblioteca Municipal de Oeiras*

Apesar da construção de um palco, era evidente a proximidade entre a plateia e o contador, como pressupõe a meia-lua de cadeiras e as intervenções das crianças presentes durante a narração. Por tratarem-se de contos transgressores, foi escolhido o horário noturno e determinada uma classificação etária (apesar de não obrigatória), ambos elementos que podem ser interpretados como *keying*, por se tratarem de metacomunicação do evento. A narração em questão estava, porém, mais próxima a um vetor estetizante da prática, uma vez que não se caracterizava pela pedagogia ou pelo revivalismo: apesar de Rodolfo retratar durante o espetáculo a infância na América Latina e reavivar personagens de seu passado, a dinâmica associava-se mais ao espetáculo. Essa ambivalência é interessante pois demonstra a plasticidade dos eventos de narração oral, que não necessariamente se resumem a um paradigma ou proposta, podendo englobar inúmeros objetivos e características. O mesmo pode ser dito do serão Cinco Vozes Macabras na GATAfunho.

A terminologia do serão não aparece nos eventos acompanhados dos demais contadores que colaboraram com a tese pela mesma questão do *keying*: Elsa está voltada para



o vetor pedagógico e social da narração oral, Adriano Reis para o pedagógico, revivalista e estetizante, mas carrega um título próprio para seus espetáculos cujo tema está centrado nas histórias de Cabo Verde. Já Fernando também possui a denominação dos Microcontos e está totalmente voltado para a produção estetizante, associado à terminologia da “sessão”. Portanto, fica claro que o serão pressupõe uma disposição espacial - física porque simbólica - que implica em uma sinalização da simbologia e dos propósitos do evento.

A terminologia mais utilizada no país é *sessão* de contos, termo que consegue dar conta tanto das apresentações voltadas para o público infantil, quanto para o público adulto em diferentes contextos e localidades. Exemplos de sessões de contos foram as acompanhadas nas livrarias GATAfunho (Oeiras) e Leitura (Lisboa), os contos eróticos apresentados na Casa Raphael Baldaya, as sessões acompanhadas na Casa Mocambo (restaurante e associação cultural), as apresentações em teatros, como os Microcontos no Teatro A Barraca e Stórias de Lá na Casa do Coreto - Teatro Lua Cheia (Carnide) e as demais apresentações acompanhadas. O único evento que se destaca dos demais tanto na terminologia, quanto na organização é a parceria realizada entre Ana Sofia Paiva e a Associação Renovar A Mouraria cuja denominação é Contaria. Também é dotada, porém, de público assíduo e participação da assistência, sendo caracterizada por uma intimidade e proximidade grande entre os contadores convidados e os ouvintes. A forma como está organizado o evento também aproxima-se ao vetor revivalista, sendo a sessão de histórias gratuita e celebrada em um ambiente intimista, com regularidade e temática própria.

O termo “hora do conto” foi encontrado na maioria das vezes em contextos associados à escolas, bibliotecas ou propostas de atividade familiar por parte do sistema público de educação. As sessões de hora do conto tendem a ser regulares, principalmente em escolas e bibliotecas. O caso acompanhado na Biblioteca São Lázaro comprova o desenvolvimento de atividades paralelas à escola: o incentivo à leitura por meio da narração oral está alinhado ao vetor pedagógico da atividade, sendo realizado muitas vezes pela bibliotecária mas também por contadores (profissionais ou não) convidados. Ainda nestas apresentações, a terminologia figura como uma maneira de moldar o evento, que engloba a pedagogia e o lazer em um ambiente mais institucionalizado que aquele dos serões e das sessões de conto. Já o termo espetáculo foi pouco usado, senão para apresentações em livrarias específicas em Lisboa de forma a confirmar um distanciamento no movimento

português da narração oral em relação à espetacularização da profissão. Como exposto na explanação histórica, o caso de Portugal está mais associado ao revivalismo e à pedagogia, em geral.

#### *b. Festivais*

O caso dos festivais merece atenção especial no território português, primeiro pela sua multiplicação nos últimos anos e, segundo, por carregarem quase sempre o título de “Encontro de Narração Oral” (CARMELO 2016), forma de enfatizar o distanciamento à concepção de espetáculo. Listar todos os festivais existentes no país é tarefa exaustiva e desnecessária ao texto, sendo suficientemente frisar que o primeiro festival data de 1996 (Jornada dos Contos), o primeiro Palavras Andarilhas acontece em 1999 e, portanto, em pouco menos de duas décadas multiplicaram-se a ponto de termos o Conto Contigo - Festival Internacional d' Contistas (Açores), Rio de Contos (Almada), Fiadeiro de Contos (Pitões das Júnias), Abraço de Contos (Torres Vedras), Estafeta de Contos (Santa Maria da Feira), Contos d'Avó (itinerante - região de Famalicão), Contanário (Évora) e muitos outros. Essa multiplicação também reflete a diversidade de propostas englobadas pela narração oral, uma vez que alguns festivais encaixam-se em uma proposta revivalista, cujo principal objetivo é a partilha de histórias e o resgate do convívio, assim como outros voltam-se para a pedagogia e a estetização, englobando diferentes vertentes, como é o caso do Palavras Andarilhas e do Festival Internacional de Narração Oral da Lusofonia (Cacém). A localização e disposição dos festivais é tão distinta quanto suas propostas: além de abrangerem, atualmente, quase todas as regiões do país, tendem a ter sua estrutura voltada para determinados objetivos, sejam o entretenimento, a aprendizagem - geralmente conjugados - ou a troca cultural.

Dentre os festivais acompanhados durante a etnografia, foram encontrados exemplos de festivais voltados para o revivalismo (característico à forma de narrar portuguesa), mas também produções mais voltadas para o ato performático, como as acompanhadas durante o Terra Incógnita, o Palavras Andarilhas e Contos da Liberdade. Em todos os casos, porém, fica clara a relação de intimismo entre o público e os narradores (muitas vezes também organizadores) dos festivais: diferentemente da maioria das apresentações artísticas em maior escala, a narração oral permite uma estruturação que não implica em logísticas características a eventos modernos, apesar de acontecerem muitas vezes nas grandes cidades e cobrarem um

valor para ingresso. Estão ausentes, na maioria dos festivais, forças de segurança e a propaganda em grandes veículos de comunicação: marcadamente a divulgação dos eventos fica a cargo dos próprios contadores de histórias e das localidades onde decorrem os eventos, como teatros, restaurantes, bibliotecas e bares. Mesmo no caso dos festivais, o público é marcadamente reincidente, conhecedor das propostas e apresentações, além de frequentador, como analisado nos questionários distribuídos durante o Festival Palavras Andarilhas 2016, de outras atividades relacionadas à narração oral. Essa reincidentia está também relacionada ao caráter performático das sessões de conto, uma vez que a participação da assistência é o que permite a construção de um significado para a interação, sendo a relação retórica entre performer e assistência (SCHIEFFELIN 1985; LADERMAN & ROSEMAN 1996) um ponto basilar para a construção de um movimento da narração oral.

As rodas de contos, situações nas quais encontram-se diferentes contadores para a construção de uma sessão conjunta e mais intimista, também são recorrentes no país e enquadram eventos ainda mais informais e próximos ao tradicionalismo dos contos à luz do fogo. Essa diferença tênue ficou registrada durante o Festival Contos da Liberdade, no qual acompanhei sessões e rodas de contos, das quais depreendi que existe maior iniciativa participativa entre os contadores e uma estrutura menos rígida de apresentação durante as rodas.

Ainda com relação à organização dos encontros ou festivais onde a maior atração são as histórias narradas está uma especificidade que também está associada ao keying e à proposta feita à assistência: a partilha cultural. Claro, estão sempre inclusas nas sessões a aprendizagem, seja de antigos costumes da própria terra, de hábitos comuns a outros lugares ou de traços culturais partilhados por vários povos, mas deve ser frisada a organização de sessões e, principalmente festivais, voltados para a partilha cultural no que tange aos países lusófonos. Uma vez que os vetores revivalistas e tradicionalistas advogam em nome da conjunção por meio da palavra, não admira que se crie, com base na questão da lusofonia, uma rede de partilha e troca mais aprofundada. Foram duas as oportunidades que tive de acompanhar eventos cuja maior ênfase estava na partilha linguística e intercultural: Festival Aqualva (anual) e Sul da Língua, evento esporádico. O primeiro decorre pelo segundo ano e homenageia anualmente um país lusófono diferente, sendo neste caso (2017) Timor Leste o homenageado. O curioso da organização deste festival é que, centrado na lusofonia, busca

incluir narradores orais de diferentes nacionalidades, mas também programa tertúlias, workshops de narração e outras atividades culturais e artísticas, tornando o público diverso e funcionando como forma de animação cultural na área do Cacém, incluindo atividades para crianças e adultos. Já o Sul da Língua é uma proposta diferenciada: evento noturno que reúne poesia, narração oral e música com programação voltada para as produções artísticas e oralidade tradicional africanas. Ambos os festivais, porém, possuem um traço curioso de conjugação entre o real e o imaginário, ou seja, afirmação e criação simultânea de identidade e práticas culturais.

Funcionam como afirmação ideológica em função da construção de um espaço específico para determinadas vozes no contexto multicultural da cidade, sendo as performances e o próprio enquadramento, nesse caso, refletores do papel constituinte e sistêmico das práticas artísticas, que servem como ferramenta na negociação de poder através do discurso e da poética. (BAUMAN & BRIGGS 1990) Essa ênfase do caráter linguístico não deixa de refletir o contexto globalizado no qual está inserido o desenvolvimento da profissão do contador de histórias, mas também a retórica da relação entre a profissão e o tradicionalismo. Sem querer aprofundar uma crítica ao mito da lusofonia, que não faz parte da abordagem aqui encontrada, ou fazer alusão à cultura viajante<sup>7</sup>, é importante considerar a abrangência de público e de espaços conquistada também por meio da terminologia voltada à partilha linguística e ao multiculturalismo no modo como é negociado, traduzido e embalado no contexto moderno. Entendo essa combinação entre língua e performance como contextos de diálogo e crítica à estruturação social vigente: a busca pela construção de tais eventos é quase uma metanarração (BAUMAN & BRIGGS 1990) que combina utopia e realidade.

A terminologia está, portanto, associada ao tipo e local de evento que se propõe, sendo interpretada como uma forma de *keying* e de intensificação da experiência, tendo em vista que os eventos performáticos encontram-se fora do contexto cotidiano, tanto em curvatura temporal (SCHECHNER 2013) quanto espacial, uma vez que não dependem somente da materialidade mas também da interatividade entre os presentes.

---

<sup>7</sup> Paul Gilroy, 2002, “O Atlântico Negro — Modernidade e Dupla Consciência”. Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM —Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

O prisma a partir do qual foram analisados as sessões de narração oral envolve uma utilização privilegiada, por parte dos participantes, de elementos estéticos, culturais e sociais. Assim sendo, foram marcantes durante a etnografia as escolhas materiais e espaciais que, sem dúvidas, auxiliaram na intensificação da experiência e na edificação de uma realidade decorrente dos eventos de partilha. Schechner (2013) define sete funções da performance, dentre elas o entretenimento, a demarcação das identidades, a persuasão, a cura, a apreciação da beleza, a construção do sentido de comunidade e uma aproximação de temas voltados para o sagrado/demoníaco (no fundo, temas tabu). Todas estas funções podem ser descobertas na narração oral profissional enquanto esferas interativas, sendo a estética física e material um dos elementos que mais contribui para a funcionalidade do ato performativo e para a relevância reflexiva da experiência individual. Os elementos estéticos podem ser considerados como exemplo de performatividade em si mesmos: com efeitos perlocutórios (AUSTIN 1975) acabam por servir à metanarração e à emergência de um novo contexto que, sem a performance, nunca seria atingido.

Diferentes aspectos das performances podem ser enquadrados enquanto “estéticos”, sendo a definição aqui trabalhada aquela voltada para a construção do espaço e da atmosfera das sessões mais gerais, estando detalhes estéticos específicos dos quatro narradores apresentados anteriormente debatidos na seção consoante ao ato artístico, e não performático. São exemplo de aspectos estéticos a cenografia, iluminação, disposição de palco/assentos, escolha do local e sonorização. Ainda que cada evento atenda a uma proposta específica e, em geral, aqueles que ocorrem durante a hora do conto no contexto institucionalizado da escola/biblioteca possuam uma menor possibilidade de alteração do ambiente, está sempre nítida uma disposição espacial que incentive a experiência multissensorial, ou seja, uma participação corporal e emocional por parte do performer e da assistência.

Dentre o material visual recolhido durante a etnografia, são bons exemplos a iluminação sombria nos serões de Rodolfo Castro e a decoração com objetos característicos de Cabo Verde, como panos estampados, cestos e amendoins nas mesas, cuja proposta é a viagem multisensorial para as ilhas, além da ressignificação dos objetos que, por exemplo, em Portugal servem de decoração e em Cabo Verde possuem uma funcionalidade específica.

Já em outras apresentações dos mesmos contadores de histórias, nomeadamente aquelas voltadas para o público infantil em associações culturais, nota-se a diferença na criação de um ambiente mais ameno, que encaixe na proposta do lazer familiar, como por exemplo as apresentações decorridas em frente à livraria GATAfunho, no largo 5 de Outubro. A mesma questão pode ser observada em diferentes apresentações dos Microcontos, como demonstram as fotografias:



*Fotografia 3 - Rodolfo - Serão 2016*



Fotografia 4 - Rodolfo - GATAfunho 2017



Fotografia 5 - Keying - Teatro do Coreto 2017





*Fotografia 6 - Micro Contos - Teatro A Barraca - 2017*



*Fotografia 7 - Sessão infantil - Palavras Andarilhas 2016*



A ideia da experiência multissensorial também engloba a utilização (ou não) de ferramentas para aumentar o volume da voz - pouco utilizada, somente vista durante festivais maiores ou apresentações em que figuravam também instrumentos musicais, como a de Ana Sofia Paiva e Carlos Mil Homens na Casa Mocambo.<sup>8</sup> Em geral, por ser a voz uma das ferramentas mais importantes para os contadores de histórias, enfatizam-se os tons e o volume como instrumento para moldar a história e melhor encaminhar a narrativa, de maneira que qualquer adaptação/distorção da voz (como o uso de microfones) só é feita em caso de necessidade. A voz, apesar de elemento principal das performances em questão, está sempre acompanhada do corpo e de seus movimentos, assim como dos ritmos, da iluminação e dos demais sons presentes. Neste sentido, cada apresentação, por mais que os repertórios sejam muitas vezes repetidos, é única: primeiro porque as possibilidades de construção do ambiente não são sempre as mesmas, segundo porque a interação com a assistência é sempre experiência inovadora durante a qual, apesar dos papéis demarcados entre assistência e performer, a interação permite uma relação retórica responsável também pela relevância do momento, da experiência emergente (BAUMAN & BRIGGS 1990).

Os aspectos não-verbais e estéticos acabam por enfatizar também a responsabilidade perante a assistência: como descrito na delimitação do objeto, a narração oral profissional pressupõe um ofício, uma capacidade específica de criação e apresentação por parte dos narradores para a qual se ensaia. Assim, apesar da proximidade entre assistência e contador, principalmente devido ao revivalismo no qual tal arte está envolta, há sempre uma maior responsabilidade por parte de quem narra e um papel específico a ser desempenhado que está circunscrito na construção efetiva de um espaço. Afinal, apesar de nossa concepção quase que homogênea e abstrata do termo espaço, ele não deixa de ser o *locus* de interação de diversos domínios e de estar constituído pelos objetos, pessoas e valores nele inseridos (SILVANO 2010). A experiência imediata é, também, a experiência emergente, ou seja, é durante as sessões e serões de contos que cria-se o público reincidente, a prática profissional reconhecida e a expressão da mensagem passada não tanto pelo evento narrado, mas pelo evento narrativo (HARTMANN & FISCHMAN 2007).

Mesmo nas bibliotecas e escolas, há diferenciação no ordenamento do ambiente que pressupõe uma forma de aprendizagem mais flexível que serve à proposta pedagógica e à

---

<sup>8</sup> Parte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C84QpEwI4Ok>

crítica educacional mais ampla que figura nos discursos de muitos contadores. O “estranhamento cotidiano” (SCHIEFFELIN 1985; BAUMAN 1984; SCHECHNER 2013, HARTMANN 2007; KOROM 2013) também está associado a este distanciamento das práticas comuns ao mundo contemporâneo: parar para ouvir uma história significa experienciar algo no tempo presente, partilhar instantes que preservam sempre o seu caráter lúdico, independente da funcionalidade da performance, justamente por estarem configurados em um *agora* que permite a sensação, à partida, de não possuir objetivo imediato e pertencer à categoria simbólica do abstrato cuja experiência individual subjetiva passa primeiro pela reflexão do momento compartilhado, que é coletivo. A metacomunicação de tais eventos, está portanto, na forma como são propostos e posteriormente avaliados por meio do enquadramento (keying) verbal e não-verbal.



*Fotografia 8 - Biblioteca de Belém - 2017*



*Fotografia 9 - Biblioteca São Lázaro - 2016*

### *Elementos Artísticos*

#### *a. Este corpo que me habita*

Antes de analisar determinados aspectos artísticos referentes às sessões de contos dos participantes nesta etnografia, esta seção conta com uma reflexão acerca do lugar do corpo na vida moderna, mas também na configuração dos padrões de ação social. Esse ponto reflexivo é inevitável por, na opinião da autora, refletir em escala macrosocial a necessidade da *performance* no mundo contemporâneo e englobar a percepção ontológica que temos do ser frente à tecnologização do mundo. Schechner (2013) discorre sobre o conceito de “*restored-behaviour*” ou, em outras palavras, um distanciamento entre o self e a ação: a última existe independente do primeiro, podendo ser sempre reutilizada de forma simbólico-reflexiva, mas representando um modelo de ação já antes configurado. Essa distância é que permite a restauração, ou seja, apesar de uma performance ou uma ação nunca ser totalmente original, ela é constantemente reconfigurada de maneira a englobar tanto a carga de memorização cultural presente, quanto as características específicas do contexto no qual se desenvolve.

Assim, o corpo durante a performance, apesar de repertórios e cenografias repetidos e da ilusória descontextualização da narração oral profissional de sua ambientação, acaba por ser caracterizado como um elemento que interfere não só no espaço, mas também na memória coletiva e individual.

Esse elemento plástico que é o corpo acaba por proporcionar a criação de uma nova realidade, uma nova “história” e de um novo “contador de histórias” a cada performance, uma vez que o corpo presente se manifesta em novas direções a cada estímulo contextual encontrado. Essa interferência nas referências que temos de passado manifesta, na realidade, uma profunda necessidade de nos relacionarmos com o presente em um contexto de excesso imagético e informativo no qual a passagem de tempo extremamente veloz contrasta com o momento performático analisado, cujo objeto principal - a história - permite a elaboração de um estado de espírito quase onírico, descontextualizado do mundo “lá fora”, mas inevitavelmente a ele ligado: só na cidade moderna é que se configura a profissão do contador de histórias como aqui analisada. A experiência corporal, tanto do performer quanto da assistência, impele ambos à descoberta de uma nova percepção do tempo e do espaço, que configura uma mistura entre o passado e o presente, opinião que figura também nas reflexões de Merleau-Ponty, como proposto:

“Mesmo se me absorvo na experiência de meu corpo e na solidão das sensações, não chego a suprimir toda a referência de minha vida a um mundo, a cada instante alguma intenção brota novamente de mim, mesmo que seja em direção aos objetos que me circundam e caem sob meus olhos, ou em direção aos instantes que sobrevêm e impelem para o passado aquilo que acabo de viver.” (MERLEAU-PONTY 1999, 228)

O corpo pode ser encarado como uma interseção entre a fala e o silêncio, sendo melhor enquadrado enquanto fenômeno capaz de proporcionar o engajamento sensorial e emocional dos envolvidos nas sessões de histórias. A faceta quase sinestésica da narração oral deve muito à interação entre corpos e à construção de um novo papel do corpo na prática artística frente às novas interações globais. Melhor encarado, portanto, enquanto possibilidade permanente, o corpo é também texto a ser interpretado e contribui para a

construção da performance e das narrativas dela derivadas, afinal se nossa condição humana é corporal seremos sempre indissociáveis das experiências que habitam o corpo e vice-versa. Em outras palavras, “o corpo do narrador não é corpo, é signo” (CASTRO 2012, 136).

O ato artístico tem início, portanto, com a preparação do corpo e do texto a ser interpretado por esse mesmo corpo, com ênfase para elementos como a voz, os movimentos, a expressão facial e corporal e é destes elementos corporais que trataremos primeiro. Reconheço que a palavra tem efeito também no corpo da assistência e não apenas do narrador, sendo experienciada de maneira diferente toda vez. É a partir destes elementos que se pode considerar o narrador como figura textual e ponto a partir do qual constrói-se o universo narrativo (PALLEIRO & FISCHMAN, 2009).

*b. “Habitar o som”*

A voz, segundo Rodolfo Castro, “merece um trabalho minucioso, tanto no plano organizativo como no plano interpretativo”, o que significa reconhecer a vida própria da palavra e sua importância para a construção da narrativa. Considerado o elemento único de cada performance, uma vez que a apresentação não é sempre a mesma, as variações e alterações no exercício da voz são extremamente importantes. É com diferenciações de entonação, dicção e ritmo que se adaptam histórias a um público infantil ou adulto, por exemplo, e é também a voz que ajuda a caracterizar o contador a partir de um estilo próprio. Ao habitarem o som, admitem alterações no ato artístico consoante à pessoa a qual se dirigem ou à mensagem que querem passar: exemplo disto é o uso de palavras locais de Cabo Verde por Adriano durante as apresentações, cuja veracidade do relato depende não só do cenário e do repertório, mas da interpretação que faz das palavras. Quando durante as performances, cita os *gentbedje* da terra, ajuda a criar uma atmosfera específica compartilhada pelos presentes e que invariavelmente implica em uma escolha cuidadosa do vocabulário e do ritmo em função da transmissão de uma cultura e identidade específicas (ZUMTHOR, 1997).

Fazer uso da voz de forma criativa é instrumentalizá-la em função da performance e, mais enfaticamente, em função do texto corporal. Quando tomam precauções como “não beber coisas muito geladas antes de narrar” ou “manter o queixo elevado” os narradores maximizam a esfera artística do ato e o situam no tempo: por mais que não reconheçam

propriamente rituais de preparação, não deixam de lado a percepção de que a partir de determinado momento são detentores da palavra e a negociação de papéis própria ao ato depende do uso deste instrumento. A associação entre voz e ritmo torna-se ainda mais interessante no caso de Fernando, uma vez que mistura os relatos com a música do *ukulele*, sendo a musicalidade um traço de sua performance e o ritmo sempre semelhante. A expressividade e expansão das palavras nas apresentações de Rodolfo ajudam-no no transporte a um local idílico, místico, de terror ou de magia, assim como a entonação e a quebra de ritmo tornam suas narrativas mais dinâmicas e a performance mais cativante. Mesmo nas apresentações com o livro, a tonalidade da voz dita a caracterização perante os demais contadores, uma vez que determina o ritmo com o qual será narrada a história. O mesmo ocorre nas narrações de Elsa Serra, que está muitas vezes presente com o livro, mas nunca simplesmente realizando uma leitura direta do que ali consta - ainda que tenham sido escritos por si mesma. Fica clara a distinção rítmica entre ambos após uma análise dos registros em vídeo, onde pode ser notado o traço estilístico caracterizado pelo uso da voz. Inclusive, nas apresentações de Elsa nota-se uma determinada cadência característica à pedagogia, algo menos efusivo mas nem por isso menos cativante.

Assim, a instrumentalização da voz figura como um dos elementos principais da narração oral enquanto prática artística e, principalmente com relação à profissionalização da mesma, uma vez que o ofício implica em um domínio *mister* da técnica, do espaço e do corpo, sendo possível encontrar em muitos livros escritos por ou para narradores alguns exercícios considerados importantes para desenvolver esta faceta da performance. Nas gravações feitas e previamente apresentadas, é possível notar a diferença marcante de entonação e ritmo nas sessões de contos de cada profissional, sendo até enfatizado por Fernando, que também é publicitário, uma justa diferenciação entre o tempo de treino e preparação de que dispõe os narradores que trabalham apenas com a narrativa e aqueles que se dedicam a algo mais. Os cuidados com a voz e a garganta são os clássicos encontrados em outras práticas artísticas como o teatro e a música (ex: não consumir líquidos gelados), mas a atenção redobrada na dicção e na pronúncia de todas as sílabas, por exemplo, é reforçada na narração oral por ser a palavra o epicentro do evento artístico.

Dedicar esta sessão específica ao papel da voz na narração oral é também forma de enfatizar a performance como uma maneira de comunicar na qual importa muito mais a



forma que o conteúdo da narrativa, ou seja, ressaltar o momento dotado de imprevisibilidade e vivacidade no qual encontram-se assistência e narrador.

*c. “Colorir o corpo”*

A indumentária aparece como segunda grande aliada do corpo e do ato artístico, principalmente por ajudar na constituição da mensagem, o que implica na desmaterialização da roupa. A simbologia dos objetos escolhidos para determinadas sessões serve à caracterização do narrador oral, sendo também forma de *keying* por ser construtora de uma identidade. Enquanto a voz está associada a uma dimensão sonora e rítmica da performance, a indumentária assim como a cenografia, favorece o aspecto visual e imagético do ato, fator que permite à assistência um enaltecimento da experiência. Claro está, consideradas as diferentes sessões acompanhadas, que de acordo com o objetivo da narração, o uso de uma indumentária específica pode ser mais ou menos utilizado. Alguns objetos podem ser também forma de fugir à timidez: a caracterização do vestuário acaba por aproximar-se do que ocorre no teatro: a transformação em uma personagem para além do próprio contador.



*Fotografia 10 - Adriano Reis - 2017*



*Fotografia 11 - Adriano Reis - 2017*

Nestas duas imagens, é possível destacar a caracterização descrita na metodologia de Adriano Reis, cujo colete e boina não deixam de o acompanhar. O narrador inspira-se no conto tradicional de Manel da Piedade para construir seu arquétipo de narrador oral, partilhando traços de sua cultura e identidade já na escolha da indumentária. Utiliza-se da simbologia de que está dotado o vestuário para caracterizar as apresentações, algo que também sugere uma quebra estética com o cotidiano e uma espécie de ritualização da performance: a roupa é uma forma de delimitar o espaço e o momento da narração. É mais comum em apresentações voltadas para o palco e a estética que se construa cenografia e indumentária, assim como sonorização e jogos de luzes, enquanto nas sessões voltadas para a pedagogia ou o revivalismo é recorrente o uso de trajes comuns ou a caracterização completa de forma a resgatar a memória das tradições passadas. Em uma sessão acompanhada na Livraria GATAfunho, por exemplo, houve caracterização completa por parte das performers *Mariana - Contos Cantos e Descantes de Mulheres em Trânsito*, projeto que resgata, por meio da narração, o repertório da tradição oral em conjunto com experiências e memórias pessoais.





*Fotografia 12 -Mariana - Contos Cantos e Descantes de Mulheres em Trânsito. Disponível: [https://www.facebook.com/pg/Mariana-Contos-Cantos-e-Descantes-de-Mulheres-em-Tr%C3%A2nsito-1827651407499972/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Mariana-Contos-Cantos-e-Descantes-de-Mulheres-em-Tr%C3%A2nsito-1827651407499972/photos/?ref=page_internal)*

Essa diferenciação entre as propostas das sessões pode ser demarcada de inúmeras formas, tendo os demais contadores com quem travei conhecimento se apresentado de diferentes maneiras em situações diversas, como no caso de Rodolfo e Elsa. O caso desta última acaba por ser mais específico, uma vez que, voltada para o vetor social e pedagógico, acaba por utilizar menos a cenografia e, associada a esta, a indumentária. Elsa se caracteriza mais por traços próprios, como os cabelos cheios, do que pela construção de si enquanto narradora: em suas apresentações está mais latente a visão de uma mãe que conta do que um espetáculo narrativo. Figura também em seu discurso essa falta de indumentária em favor de uma prática mais pedagógica que lúdica: “Eu sou uma romântica, também tem a ver com isso. Outro dia estava a falar com o Thomas Bakk: cada vez mais as histórias, os livros, o contador têm mais o papel social do que o lúdico. As histórias tocam as pessoas.” Essa mescla entre traços pessoais e identidade profissional foi uma questão que esteve presente em todo o trabalho etnográfico, principalmente por conta do elemento “acaso” na trajetória de quase todos os narradores: como terminaram por descobrir a narração oral de forma quase aleatória, acabam por ressaltar sempre traços e escolhas pessoais.

Já Rodolfo possui uma descaracterização que serve à identidade e ao à vontade com os contos, opção feita com o passar do tempo. Fernando foi acompanhado, na maioria das vezes, vestido de preto por acreditar na sobriedade da cor de forma a não distrair a assistência. A tomada de posição perante o ato performático (JAFFE 2009) por parte dos narradores tem efeito direto na percepção sensorial da assistência de maneira que as sessões possuem um aspecto visual extremamente importante, apesar do foco principal estar na oralidade. A dimensão visual é responsável por uma parte da cognição e, em consequência disso, por transformar a sessão em um “evento reportável unitário”, uma lembrança concreta de uma situação específica na qual as atenções estão todas voltadas para a veneração de um determinado objeto comum a todos os presentes (GOFFMAN 1959).

Não existe um modelo, no movimento português da narração oral e, creio que em nenhum outro, de vestimenta ou aspectos estéticos específicos a serem utilizados ou evitados, sendo a indumentária uma questão de preferência pessoal do narrador e capacidade organizativa perante o evento narrativo que se pretende. Nos casos de revivalismo, poucas vezes aplica-se o uso de trajes tradicionais, estando o resgate voltado para a ambientação ou para o repertório. Essa corrente do revivalismo afasta-se, muitas vezes, da indumentária em nome de um discurso de oposição à espetacularização do ato artístico e concepção da narração oral em seu sentido folclórico tradicional.

### *O display e a negociação de papéis*

Uma outra esfera que faz parte do ato artístico, mas não está voltada a questão estética e sim para concepção organizativa da performance é a apresentação perante o público a negociação de papéis que emerge da relação retórica entre assistência e narrador. Segundo Goffman (1959), os alinhamentos participativos e o manejo da interação são parte importante para a compreensão de determinados eventos, principalmente por serem estes parte de uma estrutura planeada em locais e sessões específicos, mas que permitem a inovação constante e são dotados de possibilidades de desdobramento diferentes. Este pensamento pode ser tomado de forma interessante por contar com a parte da estruturação e organização prévia do evento, ainda mais aqueles que são recorrentes, com lugar e hora marcados. Apesar desta estruturação anterior, que permite ao performer o verdadeiro *display* (BAUMAN 1984), ou

seja, a demonstração de sua performance, a negociação de papéis é constante, uma vez que os elementos constituintes não se repetem.

Todo novo relato acaba por atualizar os anteriores (PALLEIRO & FISCHMAN 2009), de forma que essa constante inovação necessita de um contexto flexível para acontecer no qual todas as partes presentes sejam capazes de interferir no significado emergente. Por exemplo, as sessões de contos infantis, tanto nas bibliotecas, quanto em contexto de lazer e associações culturais, permitem e são dotadas de uma flexibilidade maior com relação à escolha dos contos, a duração dos mesmos e as interações e interrupções por parte da assistência. Manter a atenção da criança por determinado período pré-estabelecido de tempo não é o objetivo principal e sim construir o canal comunicativo e a compreensão narrativa, de maneira que quando a assistência já se encontra dispersa do ato artístico, o mesmo acaba. Um exemplo claro de tal dinâmica foi uma sessão rotineira ao domingo pela manhã na livraria GATAfunho na qual Rodolfo Castro contou até o momento em que as crianças presentes começaram a estar dispersas. O mesmo foi observado durante as sessões nas bibliotecas São Lázaro e Belém.

Também em sessões para adultos, como por exemplo a acompanhada na Casa Mocambo ou no Teatro do Coreto<sup>9</sup>, a interação é o que torna o evento performático algo tão singular: a relação entre a narrativa e a memória pressupõe que a reação de cada indivíduo perante o ato artístico seja diversificada, dotada de uma simbologia própria moldada pelas experiências e conhecimentos pessoais de cada um. De acordo com a interpretação que os protagonistas (BRUNER 1990) farão da narrativa, são estabelecidos diferentes ambientes que ultrapassam as previsões e objetivos do contador, seja na forma sensorial, na expressão de emoções ou nos acréscimos ao texto. Por isso, a negociação dos papéis é constante (FINNEGAN 1992) e permite o enaltecimento da experiência: aqueles que estão presentes constroem o texto juntos, voltados para a palavra a partir de suas próprias perspectivas. Fica claro que, de acordo com o tamanho e propósito do evento, a possibilidade de intimismo dessa retórica pode variar entre o intenso e o sutil.

Decorrente desta negociação constante é a responsabilidade que assume o contador perante o ato (BAUMAN 1979), ou seja, é pré estabelecido que está ali para compartilhar

---

<sup>9</sup>Apresentação disponível por meio do link: [https://www.youtube.com/watch?v=IJO3Nx\\_4vk4](https://www.youtube.com/watch?v=IJO3Nx_4vk4)

algo com os demais que, apesar de transcendê-lo não deixa de ser obra sua e de significar o constante aprimoramento de técnicas e estilística voltadas para o ofício. A profissionalização do contador de história implica em ainda mais competência por parte do narrador, que não mais possui apenas a sabedoria como afirmativa de suas capacidades e torna-se um profissional cujos traços devem ser específicos para a construção de uma identidade enquanto contador de histórias. Todos os exercícios antes descritos e analisados como os elementos estéticos e artísticos; e controle e desenvolvimento da voz, são maneiras de se estar sempre em experimento com a própria arte e também de afirmar uma identidade para uma prática artística pouco delimitada e conhecida. Assim, o *display* por parte do contador não é limitado a apresentações em festivais, está sempre presente como materialização de sua arte e demonstração, por meio da narração, de um aprimoramento de técnicas.

O papel assumido por cada um perante a sessão varia, obviamente, de acordo com a assistência presente mas, uma constante que surge, mesmo nas performances voltadas para um vetor estetizante da narração, é o resgate da palavra: o pacto entre os presentes, geralmente do público adulto, é o revivalismo da tradição, o momento da partilha entre os indivíduos. Esse resgate da memória não deixa de constituir uma parte importante na negociação de papéis e no *display* do narrador, de maneira que ocorre uma renovação do simbolismo e da prática da narração oral que só se confirma enquanto performance por conta da existência de uma assistência interessada. O discursivo metacomunicativo acaba, sempre, por fazer um apelo à tradição.

### *O evento narrado*

Encarada a performance enquanto processo, a narração oral tem início com a busca por repertório e, muitas vezes, produção textual da narrativa a ser contada. Dado que “quem conta um conto aumenta um ponto”, cada narrador altera as histórias de acordo com a sua estilística e os seus objetivos fazendo com o que o processo concernente à produção comece, geralmente, próximo à escrita ou ao livro. No capítulo 1 foi apresentado o conceito de **oralização**, processo que será agora ilustrado para retratar a construção das narrativas e as adaptações a diferentes canais comunicativos, sendo melhor ponto de partida o silêncio. Apesar de ser uma arte voltada para a palavra, a narração oral em todos os seus formatos é também um apelo ao silêncio, à arte de escutar a si próprio e ao outro em um contexto de

interação que conjuga o presente partilhado e o passado individual, fórmula que só atinge êxito enquanto arte quando o silêncio foi bem trabalhado por todas as partes. Esse silêncio partilhado que antecede a palavra pode ser bem percebido durante as sessões ou, nas palavras de Nicolás Buenaventura (2010, 23), no ambiente: “La cabaña era um solo murmullo constante y al mismo tiempo había allí una calidad de escucha y una atención como pocas veces he vuelto a encontrar. Algo ocurría más allá de las palabras y de la inteligencia.”

A adaptação de um conto, seja um clássico retirado dos irmãos Grimm ou de um livro de autoria própria, implica na leitura silenciosa por parte do narrador e em um profundo conhecimento do âmago daquele relato e do que pode se extrair daquelas palavras. Assim, antes de pensar no ritmo ou na estilística, há que se conhecer a história a fundo para que se perceba se ela tem ou não proximidade com aquilo que o narrador busca transmitir. Somos conduzidos pela vida por palavras e é na meditação do silêncio que damos valor a elas. Segundo Rodolfo Castro, “o silêncio é o estado mais puro da narração oral, porque nele se constroem o mito e a lenda. O silêncio é o território natural da imaginação” (CASTRO 2012, 131). A oralização, portanto, começa pela leitura repetitiva (em voz alta e silenciosa) até chegar às adaptações textuais para depois tornar-se um conto transmitido pela oralidade. É a partir da leitura que o narrador encontra o ritmo e faz as adaptações necessárias ao conto sem que o mesmo perca o caráter inicial mas que seja compreensível para os ouvintes.

Mesmo os contos baseados não em histórias escritas, mas em fragmentos da memória dos narradores tornam necessários esses momentos quase que meditativos para a organização do texto oral. No caso de Rodolfo, em sua publicação sobre a narração oral ficam claros alguns dos processos que o ajudam na evolução do repertório, que não precisa de ser necessariamente alterado. Exemplos são a leitura em voz alta, a aceitação da subjetividade implicada na seleção de textos, o uso da memória enquanto suporte instrutivo, ou seja, como um instrumento que não faz reprodução exata do real, mas permite um campo de criação e imaginação. No caso do narrador argentino, fica explícita também a aceitação de sua condição urbana, ou seja, de indivíduo cuja interpretação do mundo está permeada pela vida na cidade e pela relação com o livro (CASTRO 2012). Esse processo de alteração da mensagem de acordo com o canal é vivenciado por cada um de maneira específica, não existindo necessariamente uma fórmula específica a partir da qual se cria a narrativa, mas o certo é a existência invariável desse processo na constituição do ato artístico.

Enquanto Rodolfo já teve um repertório que era alterado constantemente, hoje em dia conta histórias que estão em constante evolução em uma combinação entre as contos da sua terra e infância, com textos de livros e, nos tempos mais recentes, voltados para a leitura em voz alta. No quesito repertório os quatro narradores com os quais travei maior contato representam bem o estado da arte da narração oral no país: apesar de não fazerem parte da primeira leva de contadores e não ser objetivo desta pesquisa criar um arquétipo do contador português, mas antes dar conta do movimento da narração e seus desdobramentos no país, são símbolo da diversidade que caracteriza um movimento artístico mais recente, com discursos e fronteiras dotados de plasticidade. Enquanto Rodolfo e Adriano trazem consigo a carga da memória de suas terras, costumes e cosmologias; Fernando e Elsa contam bastante daquilo que escrevem e publicam, mas com visões e objetivos totalmente diferentes. Misturam-se todos: os contos transgressores com as *ink'mendas d'terra* e os Micro Contos aos projetos sociais em torno da palavra e da partilha.

O processo de oralização feito por Adriano, uma vez que seu repertório varia entre as Stórias de Lá (contos tradicionais de sua infância) e Stórias de Cá (contos autorais sobre situações cotidianas) não está também tão distante da literatura: busca referências em livros como os de Baltazar Lopes, Jorge Barbosa, José Tomé Varela e em poemas como “Os Flagelados do Vento Leste”. Apesar disso, Adriano também constrói as narrativas de acordo com suas próprias experiências e memórias. Para narrar nas escolas, momento em que trabalha as questões migratórias e o sentimento de pertença dos jovens, busca fazer sempre uma ponte com a terra natal, como marcadamente na história da importância da água em Cabo Verde, que serve de metáfora à dificuldade que passaram os antepassados frente a um recurso que está muito mais disponível na Lisboa contemporânea<sup>10</sup>. Neste caso específico, o relato da experiência histórica é ressignificado para melhor compreensão por parte de uma assistência que provém de uma cultura diferente. Assim, os contadores estão amplamente influenciados pelos registros literários, mas também por suas próprias lembranças e produções: um conto nunca é narrado da mesma maneira.

Os Micro Contos são um caso específico a ser pensado: apesar de um livro já publicado, Fernando conta histórias que não constam em nenhum registro além das sessões

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvzPbQBEq2g&t=879s>

de narração, sendo a simplicidade o objetivo de seu texto. O processo de oralização, nesse caso, é diferente: por serem acompanhadas pelo ukulele, as curtas narrativas são apresentadas com ritmo mais pausado enquanto na leitura há maior flexibilidade de construção. Por se tratar também de uma forma literária, a construção de repertório está intimamente ligada à escrita: Fernando, quando começou a contar, narrava histórias tradicionais e, aos poucos, afasta-se disto em busca de uma construção performática mais próxima de sua personalidade. Abrangendo temas variados, as pequenas histórias apresentam uma explosão de significados sobre os pequenos fragmentos cotidianos e a ironia das coisas simples, de maneira que se aproxima, ao ouvido, mais da poesia que da narrativa. A obra de Fernando foi a que melhor situou o processo de oralização durante a etnografia: a diferença entre a leitura do livro e a narração durante as performances foi tamanha que ajudou a enfatizar os processos musicais e a relação retórica com a assistência.

Durante uma sessão de contos no Teatro A Barraca, Fernando deixou aberta a possibilidade de escolha de poemas que constavam no livro, sendo exemplo disso a seguinte gravação<sup>11</sup> e o respectivo texto:

### **Meteorologia**

*Ela vivia com depressões.*

*Ele era um anticiclone.*

*Casaram-se e fizeram uma*

*tempestade no copo*

*de água.*

*(Ficou tanto por dizer; Fernando Guerreiro, 2015)*

A partir da leitura silenciosa do conto e da observação da passagem audiovisual é possível reconhecer a flexibilidade a que está sujeito este repertório: mais parecido à poesia na escrita, acaba por tornar-se uma história curta na voz do narrador e no contexto das sessões de histórias. Por isso, fica também ressaltada a capacidade emergente da performance.

Apesar do registro em livro não há, ao longo das sessões de conto, a sensação de leitura: apesar de curtas, as narrativas remetem sempre à ação e ao movimento das histórias, de maneira que Fernando não necessariamente as memoriza, contando muitas vezes algo que

---

<sup>11</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hiOrY6Fk1yM>

ainda não consta nas publicações. O improviso total, porém, não ocorreu em nenhuma das sessões acompanhadas, uma vez que seu processo criativo está diretamente ligado à escrita e a construção do repertório é baseada em suas experiências pessoais e individuais.

*i. Eu, tu, eles*

Em quase todas as sessões houve uma conjugação interessante, independente do repertório, entre a voz do narrador personagem e do narrador observador: esse movimento oscilante, apesar de ser encontrado também na literatura, nos monólogos teatrais e outras práticas artísticas surgiu nos diários de campo como algo recorrente à esta pesquisa: o uso de recursos gramaticais e linguísticos sobressaiu como uma característica da narração oral que não provém apenas da centralidade da palavra, mas também da negociação de papéis entre o narrador, a assistência e as personagens. Quando dialogam com a assistência, permitem uma retórica na qual a fala não pertence mais à história, e sim à performance: momentânea, situada, única.

Oscilar nesse caso não significa apenas dotar a sessão de informalidade, mas também nublar as fronteiras temporais e enaltecer a experiência. A noção de presente, passado e futuro mescla-se com a temporalidade da história, de maneira que o uso do presente histórico ou narrativo é um instrumento de mescla entre os textos (corporal e verbal) e entre as subjetividades dos presentes. O tempo verbal, ou a mistura de vários tempos, flexibiliza o uso da memória afetiva pelos indivíduos que invariavelmente se expressam no narrador e nas personagens através da escuta. No caso dos Micro Contos, as pequenas histórias também oscilam entre a primeira pessoa, o singular e o plural, estando algumas publicadas também em verso e outras apenas registradas nas sessões de contos.

O improviso é categoria onipresente na narração oral, primeiro por tratar-se de uma relação retórica e, segundo, por conta das categorias emergentes de cada sessão. Ou seja, o recurso ao improviso está condicionado também a uma possibilidade de trânsito entre vozes e tempos verbais que permita o alargamento dos horizontes atingidos pelos presentes. Se uma história nunca é contada da mesma maneira duas vezes é em parte pela possibilidade de alternar a própria voz com a das personagens exercida pelo narrador, além das intervenções constantes da assistência. Por mais preparação que haja do texto (corporal e oral), a



possibilidade de criação e improvisação, regras da performance, nestas ocasiões importa mais que “as regras textuais” (ZUMTHOR 2007).

*ii. Entre artes; ou por que narrar não é atuar*

Ao longo da pesquisa de campo, foi marcante a diferença entre narração oral e atuação cênica, apesar de muitos dos contadores serem oriundos do teatro, assim como da pedagogia. Na realidade, a ênfase desse limite entre as práticas artísticas constitui uma forma de legitimação da narração oral enquanto prática independente e mais recente em termos de profissionalização. Se por “limite” compreendemos um espaço de demarcação e interface, ou seja, de finitude e partilha, fica claro que a narração oral compartilha códigos e instrumentos com outras formas de arte que não só o teatro, mas também a literatura (no caso contemporâneo) e com a própria narração oral tradicional. San-Filippo (2005; 2006) dedica-se a uma interpretação da dinâmica entre práticas artísticas, especificamente o teatro, apontando para a característica multiforme da narração oral e para o desenvolvimento da mesma nos diferentes países. Enquanto na Itália a profissionalização está associada ao teatro di narrazione, na Espanha há um distanciamento claro entre uma coisa e outra. No caso português, a partir das entrevistas realizadas e da extensão relativamente curta de tempo do movimento, fica clara uma busca por demarcação motivada pelo estabelecimento de uma nova prática artística, sendo os processos de oralização, *performance* e interação diferentes dos teatrais.

O relacionamento com a assistência é o ponto de divergência mais enfatizado pelos narradores, que encaram o distanciamento no teatro como uma característica ausente na narração oral. A memorização do texto e o processo de oralização do escrito também divergem bastante, uma vez que nos processos acompanhados está sempre a busca pelo uso de palavras próprias, de uma construção da fala que dê à história um caráter mais próprio e associado a cada narrador. Apesar de o teatro, atualmente, se manifestar de inúmeras formas, não sendo o objetivo uma generalização da prática e de seus processos, a interpretação do texto e o uso do gesto é diferente, sendo o jogo de linguagem mais livre na narração oral. Em entrevista, Adriano<sup>12</sup>, que ainda trabalha com teatro, ressaltou uma combinação entre as duas práticas para melhor transmitir a mensagem. Quando sentado, possui claramente uma

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WWADmj6jqRE&t=878s>

estabilidade na voz e um ritmo mais característico à narração e, de pé, mexe com as palavras, a entonação e o ritmo de uma forma mais dramática próxima ao teatro.

O transporte sensorial obtido após uma sessão de contos e uma peça de teatro varia para cada indivíduo presente, mas a associação com a memória individual antes debatida acaba por ser acentuada na narração oral justamente pela relação com o tradicional, com a infância, com a casa dos pais e avós. Esse intimismo não precisa ser gerado, necessariamente, por fatores estéticos mas é também reflexo da conjunção entre aprendizado e memória dos presentes. Não tento com isso, ofuscar as potencialidades do teatro, mas essa característica não se manifesta como um fator comum a todas as peças, como ocorre com a narração oral profissional. Em parte, essa delimitação está associada à busca por arquétipos nos quais basear a performance e, por razões óbvias de proximidade, os profissionais aproximam-se mais do revivalismo da tradição utilizando-se de recursos pertencentes à narração e não tanto ao teatro. Também em Portugal, por estar muito mais associada à recolha de contos tradicionais e ao registro de práticas quase extintas, é compreensível que a narrativa que se obtenha seja aquela de uma atividade pedagógica e revivalista que representa uma transição entre o arquétipo e o presente, consoante os objetivos individuais. A mistura de temporalidades e lugares também é mais característica à narração oral, onde os traços oníricos são quase uma progressão da história.

O mesmo ocorre com a *leitura em voz alta*: apesar de diversos narradores, com ênfase neste trabalho para Rodolfo e Elsa, também apresentarem-se por este método há uma demarcação entre a narração “livre” e aquela na qual há utilização do livro. Todo o processo de reconhecimento do texto, do tema e de construção da narrativa (rítmica, escolha do livro, instrumentalização da voz) também ocorre na construção de uma sessão de leitura em voz alta, porém a liberdade na escolha de palavras está condicionada pelo livro e, principalmente, por sua linguagem literária. A diferenciação no contar histórias com o apoio do livro está justamente em dar vida ao mesmo: enquanto objeto, está integrado nestas sessões à performance do narrador, que dá voz às imagens ilustradas, principalmente em sessões voltadas para o público infantil. É também forma de serem trabalhadas as histórias publicadas pelos próprios narradores, que nestes casos utilizam-se das suas próprias palavras e construções textuais. Essa liberdade de escolha da palavra não significa, porém, ausência de um trabalho extenso de adaptação e, principalmente, oralização, mas sim uma diminuição da

mescla entre as experiências pessoais e as histórias na narração oral. Em diferentes sessões com Rodolfo e Elsa<sup>13</sup> ficou explícito que ao optarem pela leitura de alguns volumes, os contadores não ficam presos a essa opção: mesclam as sessões com narração oral e leitura em voz alta.

Se a presença do livro implica em uma diferente prática artística, não deixam os volumes de fazerem parte do repertório do narrador: em ambas sessões registradas em audiovisual, tanto na história da bruxa amedrontada (Rodolfo) quanto na lenda das mulheres grávidas (Elsa), e também nas sessões da Biblioteca São Lázaro (Ana e convidados) ficou claro que costumam repetir os livros e estudar a história previamente, de forma que trabalham de forma enfática a entonação e instrumentalização das imagens, o que implica em bom conhecimento do volume. Os traços constitutivos da identidade de cada narrador estão presentes também na prática da leitura em voz alta, seja pela escolha das temáticas ou por meio do manejo da voz, já que o gestual encontra-se um pouco mais atado por conta do livro. A observação desta dinâmica pôde ser feita durante as sessões graças à mescla entre práticas artísticas, de forma que, como registrado em diário de campo “apesar de argumentarem que tratam-se de práticas diferentes (e o são) a leitura em voz alta faz parte da construção de repertório do narrador. A presença do livro constringe elementos de expressão corporal mas ressalta as nuances da voz. Sinto o uso de dispositivos diferentes, mas ainda me contam uma história.” (Caderno de campo - Março/2017) Ressalto o **“ainda me contam uma história”** pois ajuda a refletir sobre os instrumentos da memória: não estive, ao longo da performance, tão atada às ilustrações e sim realizando uma colagem mental de fragmentos do passado com imagens próprias que davam vida à história. Nesse sentido, creio que as ilustrações impactam mais às crianças e ainda assim aquelas que estão próximas ao narrador, uma vez que dependendo do distanciamento físico já não podem ser vistas com clareza.

Nestes eventos, o livro não deixa de ser uma ferramenta, sendo a leitura em voz alta classificada por Elsa como “voar com trapézio”, ou seja, instrumentalizado e incorporado nas funções performáticas. Em termos de pedagogia, é interessante notar que o simbolismo do objeto também se faz presente: o incentivo à leitura não parte apenas do “escutar uma história”, mas também de estar em contato com o livro em si em um contexto participativo

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r6G8yCsR3qo> (06:41) e <https://www.youtube.com/watch?v=PiWVmfoYsE0&t=2s> (0:43)

no qual o fluxo da história depende de todos os presentes. Como o simbólico está raramente indissociado do material, a presença física do livro serve de intermédio entre os sujeitos, sendo a função do objeto transformada à medida que é lido, utilizado, apresentado, instrumentalizado. O incentivo à leitura está mais associado às sessões voltadas para o público infantil, nas quais conta-se quase que com as imagens. Para o público adulto, as sessões nas quais ocorreram leituras em voz alta estavam, em sua maioria, mais próximas à poesia e à interpretação textual do que à narração oral.



*Fotografia 13 - Narrativa com livro - 2017*





*Fotografia 14 - Narrativa com livro - 2016*



*Fotografia 15 - Leitura em voz alta - GATAfunho, 2016*

### *iii. Narração oral e música*

O acompanhamento musical de histórias é uma faceta curiosa da narração oral que apesar de não surgir na contemporaneidade assume um papel inovativo nas sessões urbanas. A interferência da música nas histórias e vice-versa não chega a ocasionar uma fusão completa das duas práticas artísticas: enquanto a voz não deixa de representar um instrumento, segue associada à linguagem, aos aprendizados iniciais e básicos da vida em sociedade sendo, portanto, o simbolismo da comunicação. Já a música, durante as sessões acompanhadas, segue no plano sensorial e simbólico, sendo a sua materialização por meio do instrumento de uma dimensão física e concreta. A dinâmica entre voz e instrumento permite uma elevação da performance registrada da seguinte forma durante uma apresentação em Faro, com Luís Carmelo e sua consertina: “a música, em vez de retirar a atenção, aumenta a dramaticidade, criando um lirismo contextual no qual a história parece ter sempre uma revelação a mais a fazer” (Caderno de campo, Abril/2017).

Por mais que muitos contadores tenham expressado a preferência por não fazer uso de ferramentas quaisquer para além da voz, a música na narração oral urbana permite a mescla e experimentação dentro de uma prática artística em constante afirmação e desenvolvimento. Também durante os Micro contos a presença do ukulele dita o ritmo mas, por ser um acompanhamento de fundo, não substitui as histórias curtas, que têm uma melodia característica. A expansão criativa dentro da narrativa, nesse caso específico, parece inclusive mais completa com o acompanhamento musical, por se tratarem de curtos contos complementados por uma quebra entre as histórias com o som de fundo. O resultado foi muito diferente nos casos analisados: enquanto na apresentação de Luís a experiência se aproxima de uma materialização do conto fantástico, com efeito sinestésico e descaracterização do contexto físico por conta do ritmo marcado e simples da melodia de fundo, com Fernando “a pausa com sonoridade ajuda a não embaralhar as histórias. Se fossem contadas sem intervalo seria difícil demarcar o início e o fim de cada Micro conto, e até mesmo de chegar à compreender as pequenas narrativas” (Caderno de campo, Novembro/2016). Portanto, o efeito nesse caso é mais o de organização da prática artística e

do ritmo, uma vez que a parte textual e narrativa é inovadora, não criando um ambiente onírico e sim harmônico.<sup>14</sup>

#### iv. “*Contar à portuguesa*”

Apesar dos repertórios variados, há dispositivos discursivos de *keying* que sinalizam o início ou fim de uma sessão e que se repetem em diferentes ocasiões. Sinalizar para a assistência a fronteira narrativa do conto é elevá-lo à condição de elemento principal, mas também significa enfatizar que a experiência compartilhada vai ter início, uma vez que todos os presentes têm voz em momentos em que se utilizam frases como “vitória, vitória... acabou-se a história”. O simbolismo destas elocuções em uníssono enquadra mais a performance que a história, ou seja, mais serve para ressaltar e organizar o contexto performático que para sinalizar meramente o início e o fim de um conto específico. São técnicas e frases amplamente utilizadas em sessões infantis e para adultos, que em Portugal provém de uma relação direta com o tradicionalismo e a hora do conto, ambas situações nas quais a sinalização do momento da partilha e da palavra possui uma carga de pedagogia e transmissão de valores. Um bom exemplo é a construção frasal “dito e louvado, o conto está acabado”, na qual fica clara a ênfase no ideal da força da palavra compartilhada, com o uso do termo **louvado**, que implica na glorificação ou enaltecimento de uma ação/objeto por parte dos indivíduos presentes. Nesse caso, o louvado frisa a participação coletiva e o revivalismo dos tempos em que a narração oral era prática comum, enquanto o **dito** é registro da prática do narrador enquanto *performer* singular.

Apesar do uso de algumas ferramentas de enquadramento específicas, e de um repertório vasto baseado na cultura folclórica, a narração oral portuguesa não pode ser classificada senão pela sua diversidade em todos os níveis performáticos. O narrador “de palco” surge depois do início dos projetos pedagógicos e de pesquisa do conto tradicional, de forma que com o estabelecimento dos festivais de narração é enfatizado o vetor esteticista da prática, estando a performance caracterizada pelo equilíbrio entre a funcionalidade e o lúdico (SCHECHNER 2013). A funcionalidade (pedagogia, crítica social, preservação de patrimônio cultural, transmissão de valores, dentre outros) está sempre presente, assim como

---

<sup>14</sup> Gravações de Micro Contos: <https://www.youtube.com/watch?v=wQjqqlshGm0> e <https://www.youtube.com/watch?v=hiOrY6Fk1yM&t=38s>

o lazer é, em diferentes níveis, parte integrante da narração oral. Seja em escolas ou em festivais, desenvolveu-se em Portugal uma prática específica que é a narração a duas ou mais vozes, ou seja, a união de dois narradores em cena para partilha da história em conjunto com a assistência. Ao que denominam “contar à portuguesa” está associada a dificuldade em contextualizar com outros países o desenvolvimento da narração oral contemporânea, tanto em termos temporais, quanto organizacionais. Esta proximidade com o discurso tradicionalista relembra práticas de narração menos formais cujo valor simbólico está na construção de uma arte consoante com o discurso revivalista, recheada de práticas como as rodas de contos, os festivais intimistas e o improviso.



*Fotografia 16 - Luís Carmelo e Rodolfo Castro - Faro, 2017*

Parte importante do movimento de narração oral são as recolhas realizadas pelos próprios contadores e pesquisadores de repertório e práticas tradicionais. De certa forma, os estudos nesse âmbito dinamizam a atividade, que encontra respaldo na investigação: tertúlias sobre a prática e workshops são constantes em festivais, como nos casos Palavras Andarilhas, Encontro Internacional de Narração Oral Lusófona, Terra Incógnita e outros. Essa conjugação entre arte e investigação, no caso português, ajuda bastante no desenvolvimento de uma retórica narrativa para a criação de significado de uma prática. Se cada época é



definida pelo que apresenta de novo, a narração oral profissional e urbana em Portugal é caracterizada pela não institucionalização de um movimento artístico e por uma constante multiplicação do número de contadores nas cidades, estando a diversidade cultural no cerne desse aumento, sendo muitos deles estrangeiros baseados no país. Essa negociação entre tradição e modernidade ou ruptura e permanência permitiu o florescimento de uma arte no país e de um novo campo de investigação.

#### **IV. Frágil como o mundo**

Apesar do enquadramento da narração oral profissional nas categorias descritivas antes enumeradas (revivalismo, espetáculo e pedagogia) constitui uma parte importante da etnografia compreender a dinâmica associativa entre os discursos da prática e a realidade macrosocial vivenciada. Se os objetivos na narração oral podem ser muitos e concomitantes, a explicação não está apenas na força da arte, mas também no contexto social contemporâneo. Se a sacralização do homo narrans justifica um interesse do indivíduo pela palavra e pela comunicação, a desconstrução do mesmo paradigma ajuda a compreender o que buscamos e por que se torna possível, em um mundo tecnocrático e dominado pela escrita, o surgimento da profissão assalariada do narrador oral. Em conjunção com as entrevistas feitas e a leitura de livros escritos por narradores, uma leitura das expectativas dos espectadores ou, ao menos, dos pais que compreendem tal atividade como um benefício para seus filhos, esclarece essa busca que não é instintiva, mas objetiva. A narração oral como prática de ensino não é, na realidade, novidade alguma, como comprovam os estudos tradicionais, mas classifica uma forma de olhar o mundo e de se posicionar no mesmo: se na década de 1970, o surgimento da profissão representava uma reação à industrialização crescente, ao consumismo e ao imediatismo (MATOS 2005), nos dias atuais engloba também a troca mercantil de serviços. Quando falam na “necessidade de interagir” das pessoas, os contadores de histórias estão retratando o crescente individualismo proveniente da diversidade e impessoalidade na metrópole, justificando sua prática como atividade necessária à alteração de diferentes instituições e dinamização do tecido social urbano. Porém, e inevitavelmente, por transitarem na urbem acabam por apropriar-se dos recursos tecnológicos e meios de divulgação característicos à comunicação moderna, sendo importante refletir sobre as fragilidades e as reproduções de realidade discursivas do movimento de narração oral em Portugal.

Compreender o papel social do contador de histórias, mesmo em seu arquétipo tradicional, é tarefa extensa e complicada, já que não há nada mais subjetivo que a História. Como registrar os desenvolvimentos de uma prática artística sem estereotipá-la e como compreender determinados fenômenos sociais no curso de seus acontecimentos? Após a contextualização histórica, caracterização performática e ênfase da diversidade com que

me deparei ao longo da etnografia, é inevitável reconhecer melhor as práticas discursivas, aprofundar a questão da profissionalização e questionar os limites entre tradicionalismo e inovação. Assim, antes de mais nada, é preciso reconhecer que história individual será sempre aquela de um homem único e real, enquanto o registro de um movimento coletivo é a conjunção de muitas perspectivas e objetivos cuja dissonância é a materialização do humano: encontramos na subjetividade alheia algo verdadeiro sobre nós mesmos. Uma arte que só existe no instante e depende imediatamente da presença do outro é uma arte que ajuda em nossa tentativa de construir algo verdadeiro no mundo e nos posicionarmos nessa realidade. Por isso, como primeiro ponto deste capítulo reflexivo, serão abordadas as questões voltadas para a profissionalização da narração oral e, em seguida, abordadas as causas e consequências emergentes dessas performances e a validação discursiva das mesmas.

### *Ocupação, ofício ou profissão?*

Na definição de objeto feita no início do texto, foi apontada a diferenciação entre os termos ofício e profissão, com ênfase para a noção de especialização implicado no uso do primeiro. Como grande diferenciação entre o contador tradicional e o urbano, figura, transversal à bibliografia sobre o tema, a centralidade do desenvolvimento de técnica para atingir a qualidade na narração oral que, no passado, estava mais atada ao aval comunitário. Assim, além da remuneração, faz parte da profissionalização um aumento do número de escolas e formações “canônicas”, como o já citado caso da escola francesa, em torno dessa prática artística. A crescente necessidade do diploma/certificado para inserção nos mercados altamente competitivos de trabalho nas cidades faz com que surja, frente a várias atividades, a institucionalização do ensino ainda que esta não garanta a qualidade do desempenho. Assim, o caso português é interessante por estar distante de uma institucionalização: ainda que haja imensa colaboração entre os contadores de histórias e o setor público por conta das bibliotecas e escolas, além de eventos esporádicos patrocinados, proliferam cursos e workshops fragmentados, lecionados por diferentes contadores a partir de suas própria experiências e crenças. Parafraseando Rodolfo, “o que podem aprender comigo é alguma coisa, mas não vão sair daqui contadores de histórias. Depende de cada um”, ou seja, não há uma formação concreta para a construção de uma identidade enquanto contador.

A Escola de Narração Oral Itinerante, no Porto, é o passo mais próximo da consolidação de cursos fixos em Portugal para aspirantes ou interessados na narração. Nesse caso, é de ressaltar a prestação de serviços específicos, primeiro para diferentes locais e instituições, mas também para públicos corporativos, cujo objetivo é a persuasão por meio de um discurso coeso. Assim, a Escola atrai tipos diferentes de públicos: aqueles que buscam uma consultoria, os que querem narrar histórias e os que querem ouvi-las. Essa vertente da consultoria é um desdobramento interessante da dinâmica na qual está envolto o ofício do contador de histórias: englobado em um mercado de trabalho e pertencente ao meio urbano, acaba por estar em contato com o universo corporativo, o que implica um curioso questionamento acerca dos limites entre tradição e profissão. Aqueles que se utilizam de uma prática discursiva revivalista para justificar a prática artística, negando a espetacularização, acabam por estar incluídos no mesmo movimento (em termos de prática profissional) que os narradores “de palco” e os que realizam consultoria para as corporações. Assim, as vias discursivas de justificativa da profissão obedecem à mobilidade setorial característica ao mundo artístico no contexto de modernidade aguda (PATRINI 2005).

“Quando penso nestes artistas em suas casas ensaiando um texto, descobrindo livros e fazendo treinamentos de voz esqueço-me que ser contador de histórias implica tramitar pela narrativa em todas as suas formas, incluindo a escrita. Por quê, dentre as várias atividades desempenhadas, preferem se apresentar como contadores?” (Caderno de campo, entrevista com Rodolfo/2016). Essa preferência está, a meu ver, associada ao revivalismo, ou seja, ao teor onírico da narração oral e à pedagogia, como grande crítica discursiva ao sistema educacional contemporâneo. Porém, mais profunda que ambas retóricas é a necessidade de afirmação no mundo, ou seja, o narrador oral, por mais diversas que sejam as apresentações, insere-se em um universo microssocial artístico que permeia também a vida pessoal, representando o ofício um pouco das escolhas individuais como opção política e posicionamento social. Assim, a mescla entre a identidade pessoal e profissional, nesse caso, permite a criação e dinamização de um mercado que não se baseia apenas no espetáculo performático, mas também na promoção da leitura, produção de festivais e escrita criativa. Como disse Elsa em entrevista, “o papel social do contador é cada vez maior”, ou seja, há uma ressignificação da narração oral: já não se trata apenas de transmissão de memória social e moral, ou lazer compartilhado, é também serviço social, educacional e cultural prestado por indivíduos competentes que dominam uma prática e possuem um ofício. E esses indivíduos

também reconhecem seu posicionamento no mundo por meio da profissão: “o individual e o pessoal prevalecem e a performance solitária atribui a cada novo contador de histórias a sua identidade e a qualidade de contador” (PATRINI 2005, 62).

A profissionalização, no caso português, além de não contar com uma canonização acadêmica da atividade, também segue inserida no mercado informal de trabalho no qual os contadores, por exercerem outras funções (animação cultural, escrita, etc) acabam por se apresentarem, legalmente, enquanto trabalhadores independentes ou *freelancers*. Por isso, está mais próxima a um ofício, que implica técnica e conhecimento, mas não uma formação específica. A dinamização do mercado também é um ponto que reflete a condição urbana: procurados enquanto prestadores de um serviço por instituições estatais e formais, atendem à demanda de acordo com as disponibilidades individuais. Não existe, portanto, uma regulamentação da prática ou um estatuto voltado para o narrador oral profissional, de maneira que a flexibilidade que lhes permite transitar por diferentes práticas artísticas é grande. Em entrevista, Rodolfo mencionou a vontade de “ter seu próprio horário e organizar o tempo de acordo com aquilo que quero” - um posicionamento que acompanha a retórica do artista enquanto trabalhador marginal, que não lida com as regras de um mercado institucionalizado como outros. Essa faceta do ofício é também um traço da condição urbana e industrializada na qual o setor informal de trabalho cresceu em consonância com os avanços tecnológicos e as novas formas de interação dele emergentes. Temos, hoje, o desaparecimento de determinados ofícios e tarefas e a transformação de outros, sendo a narração oral um exemplo do segundo caso: uma atividade recontextualizada, uma “prática social que evolui num movimento contínuo entre a ruptura e a permanência” (PATRINI 2005, 47). Essa característica limítrofe entre a tradição e a inovação representa a fusão de diferentes tarefas em novas funções e em novos papéis sociais a serem representados. O narrador, atualmente, presta um serviço que, em contextos de menor literacia, por exemplo, não se poderia transformar em consumo.

Sendo o mercado artístico um universo de imensa plasticidade e competitividade, é compreensível que, a partir do teatro e da pedagogia, tantos indivíduos desenvolvam práticas alternativas de acordo com as lacunas existentes na configuração social. A criação de um novo mercado é reflexo da agencialidade, mas também da capacidade de improviso que envolve as práticas culturais e artísticas, quando observadas de uma perspectiva processual.

Assim, ao observarmos o surgimento de um novo ofício, este vem indissociado dos constrangimentos políticos e institucionais (como, por exemplo, o apoio governamental ao desenvolvimento da literacia) e do processo de improvisação intrínseco à vida humana e à arte por meio da ressignificação de uma prática cultural.

A performance, enquanto interação fluida e temporal, não consiste em objeto material característico ao mercado de consumo contemporâneo, mas pode ser transformada em serviço consumível no momento em que movimenta um mercado que termina com o “cliente”, no caso, a assistência que consome as histórias narradas. Quando falo em ressignificação, refiro-me à transformação em produto de uma atividade que configurava, anteriormente, um traço cultural. O termo dá conta das alterações de contexto, repertório e objetivo pelas quais passou a narração oral até tornar-se uma prática profissional nas metrópoles, principalmente quando associada à documentação tecnológica. Assim, a narração oral enquanto ofício pressupõe, atualmente, determinado nível de conhecimento e prática, apesar de não implicar a apresentação de diplomas e o cumprimento de burocracias voltadas para o mercado de trabalho. Atuam, na maioria das vezes, como dinamizadores do próprio mercado, podendo-se dizer que prestam serviços de produção e organização nos festivais e eventos, assim como participam enquanto assistência das performances de colegas e, muitas vezes, escrevem, ilustram e narram (como no caso de Rodolfo, Elsa, Adriano e Fernando).

### *Criatividade, inovação e tradição: a performatividade das práticas discursivas*

Presentes na bibliografia antropológica a partir da década de 1970, os debates acerca do imprevisto e da criatividade casam-se de maneira curiosa com algumas propostas da teoria da performance por tratarem ambas, em muitos casos, do limite entre tradição e inovação, mas também por darem conta da relação dialética entre estrutura e indivíduo e as possibilidades de transformação por meio da agencialidade. Se concluímos a performance como evento singular, porém delimitado pelo comportamento restaurado de cada indivíduo, então a encaramos como campo aberto para o diálogo entre memória, tradição e inovação. Parte do comportamento restaurado (SCHECHNER 2013) envolvido na narração oral profissional está associado às práticas tradicionais da narração, caracterizadas pelo onirismo bucólico das pequenas aldeias e diferentes relações sociais a partir das quais são construídos determinados comportamentos (tanto por parte do *performer*, quanto da assistência) que

envolvem ações já conhecidas e inovações decorrentes das combinações presenciais da performance.

Por isso, apesar do reconhecimento que fazem diversos indivíduos das diferenças basilares entre um contador de histórias profissional e um contador tradicional, a repetição de determinados signos identitários é inevitável, principalmente no que tange ao discurso afirmativo da arte. Os exercícios de criatividade e ressignificação de diferentes práticas são constantes na interação humana (INGOLD 2013; PENNYCOOK 2010), mas não significam a ausência de interesses institucionais e reguladores que partem da estrutura social mais ampla. Assim, um contador é capaz de desenvolver um novo mercado de trabalho no âmbito urbano sem sindicalização e regulamentação da profissão, mas obtém êxito na consolidação desse mercado somente se estiver em constante diálogo com o aparato estatal e burocrático (como no caso das bibliotecas e escolas). Para além do ato performático acompanhado em cada sessão de narração, deve ser considerada também a dimensão identitária dessas mesmas performances: no interior da estrutura reguladora, o uso do corpo enquanto texto para afirmação de um papel social (BUTLER 1988). Se a dinamização da diversidade proporcionada pelos fluxos do mundo contemporâneo possibilita, por exemplo, a vinda de contadores de histórias estrangeiros a Portugal em 1996 (Jornadas do Conto), fazendo com que o contexto internacional e as práticas translocais sejam confrontadas e talvez reproduzidas localmente, também possibilita a repetição de determinados signos identitários e a criação de significados em contextos específicos por indivíduos cujos estímulos implicam expectativas e objetivos. Assim, a afirmação “sou contador de histórias” nasce carregada de ideologias e usos que refletem relações sócio-culturais e também de poder, além de representar uma forma de afirmação e papel social no quadro das interações micro e, inevitavelmente, macrosociais.

A distância entre contador tradicional e profissional não precisa ser reduzida à passagem do *tempo*, mas sim compreendida como o produto dos caminhos traçados pela elocução “sou contador de histórias” em diferentes contextos e épocas. Assim, o nexo entre linguagem e sociedade permite reconhecer que, dados os limites entre a tradição e a inovação, o texto resultante será sempre carregado dos elementos de sua história. Se é possível afirmar que se pode “contar à portuguesa”, é porque, diferentemente da configuração textual que o movimento da narração oral construiu em outros países, há traços específicos da história oral

portuguesa e da configuração social local que permitiram uma significação específica e dotada de performatividade para tal elocução. De forma simplificada: ser contador de histórias também significa adotar uma postura profissional periférica e voltada para o mundo artístico, fugir à estruturação e institucionalização dos mercados atuais, resgatar práticas sociais e, portanto, no quadro microsocial, transitar em um contexto específico, enquanto no plano macrossocial, implica a renovação constante da concepção geral da figura do contador. Assim como os objetos e os indivíduos, as palavras e significações viajam constantemente, de maneira que todo contador, ainda que se baseie em um discurso revivalista, realiza um exercício de improvisação e criatividade guiado pelo fluxo do processo, assim como os rios que baixam e sobem de acordo com as chuvas.

Em algumas sessões acompanhadas e discutidas no capítulo anterior, é clara a ênfase no resgate de traços culturais como os trajes, os objetos e o vocabulário; o que não necessariamente implica a reprodução ou cópia, mas sim a utilização de um referencial (tradicional) que segue sendo atualizado de acordo com os contextos e indivíduos. Quando, em conversa informal com Cláudia Fonseca (também contadora), a mesma afirma que “o contador **de palco** surge muito depois”, se lermos a afirmação a partir da perspectiva da improvisação, poderemos reconhecer o fluxo da consolidação da profissão: se a criatividade é generativa, relacional e temporal (INGOLD & HALLAM 2007), é facilmente compreensível que, com a atualização contextual, o referencial do contador tradicional vá sendo alterado e revivido, mas não simplesmente copiado. É, por exemplo, com a profissionalização a partir da pedagogia (bibliotecas e escolas) que se multiplicam os contadores, o que torna possível a criação de festivais, tertúlias e sessões em diferentes localidades. Se muitas vezes as divergências de referencial entre os próprios contadores gera práticas discursivas afirmativas distintas, é com os excessos à malha reguladora referencial que se pode capturar o caráter processual e vivo da narração oral. Portanto, o indivíduo, ao relacionar-se com o referencial (seja qual for a sua visão onírica dos contadores antigos) não exerce apropriação cultural alguma e sim contribui para o processo de entextualização (BAUMAN & BRIGGS 1990) de uma performance. A incomensurabilidade dessa experiência de campo está no alcance dos discursos que a envolvem, tanto a nível coletivo (por parte dos contadores e assistência), quanto a nível individual de afirmação identitária.



Durante quase todas as sessões acompanhadas, foi possível encontrar uma larga abrangência de faixas etárias: em inúmeros momentos, estavam reunidas três ou mais faixas geracionais que, não associadas por um vínculo sanguíneo, acabavam por relacionar-se por meio da experiência performática. Nesse sentido, enquanto prática geracional, a narração oral nas grandes cidades pode representar uma valorização da memória coletiva frente ao crescente imediatismo e individualismo. Portanto, como não se trata de uma relação opositiva entre o passado e o futuro, ou tradição e criatividade, pode ser reconhecida a emergência de uma arte que, dependente da indústria cultural, dialoga com o presente e o político. Essa busca por uma participação social que ultrapasse os moldes da vida contemporânea burocratizada e imediatista acaba por representar também uma forma de participação política e de um posicionamento no tempo presente.

A conjunção de adultos, crianças e idosos à volta de uma história demonstra, como proposto por Rabinow (*apud* Strathern 2013), que o novo e o velho são noções ambíguas e não dotadas de antagonismo inerente. Por isso, apesar do pequeno número, por exemplo, de contadores de histórias tradicionais remanescentes em Portugal (fato que não deve ser observado de forma indissociada do desaparecimento de diversas vilas e aldeias com os fluxos migratórios decorrentes da urbanização), a busca dos contadores profissionais pode ser lida como uma tentativa subjetiva de construção identitária que representa uma continuidade entre passado e tempo presente. As histórias, no âmbito urbano, representam mais que uma atividade de lazer, pedagogia ou uma tentativa de resgate da partilha coletiva: confirmam uma determinada configuração social baseada nas mudanças comunicativas, seja pela influência externa na construção da arte em Portugal, seja pelos avanços tecnológicos. O resgate da partilha oral é performativo em todos os sentidos: tanto da prática artística, quanto da performatividade. É por meio dele que toma forma e movimento a reflexão sobre a comunicação e as disputas nela envolvidas, ou seja, sobre as práticas discursivas que sustentam o processo comunicativo no tempo presente (BAUMAN & BRIGGS 1990).

Se o mundo do homem é construído através da linguagem, é também por ela limitado e a construção de novas formas de comunicação representam contextos sociais amplos e necessidades coletivas que perpassam a condição existencial dos indivíduos no tempo

presente em conjunção com as características comunicativas do passado. Por isso, as grandes cidades tornam-se amplos territórios de exploração da narração oral, uma vez que tal arte é dotada de imensas possibilidades práticas, podendo ocupar inúmeros e diferentes espaços no tecido urbano. Dentro do universo de possibilidades e objetivos atingidos por meio da narração oral, emerge, seja em um contexto pedagógico ou de lazer, uma integração entre o mundo interior e exterior a cada indivíduo, de forma que, por um breve momento, todos os presentes fazem parte de algo passageiro e único envolto pela impessoalidade das cidades. Essa dialética entre o subjetivo e o real acaba por ajudar não só na construção de identidades, mas também de territórios, de forma que a narração oral acaba por ser - a nível individual - também uma busca por afirmação dentro do caos de informações que gere a vida cidadina. Desde o pai que deseja que seu filho seja capaz de ler e escrever de forma marcante até os frequentadores de serões noturnos que buscam a satisfação de conjugar uma boa história com as próprias lembranças, a sensação é de procura por um ruído próprio que vem, inevitavelmente, acompanhado do eco dos que os rodeiam e também dos que os precederam.

Além da busca individual, também é bastante questionável a construção do território dentro das cidades e a sua relação com os mitos urbanos: na realidade, a cidade é constituída e organizada entorno das narrativas que constroem o simbolismo da vida comum. Assim, também as apresentações como as de Adriano, voltadas para jovens descendentes de famílias oriundas de outros países, assim como o projeto de Elsa voltado para os idosos, só podem ser contextualizadas no mosaico das cidades onde o multiculturalismo e as novas formas de interação acabam por ofuscar algumas questões como a dificuldade relacional da terceira idade no mundo contemporâneo e a dificuldade de assumir uma identidade por parte dos filhos de imigrantes. O fato de, apenas em determinados bairros, fazer sentido uma sessão de histórias que busca reconectar o jovem com a ilha de Cabo Verde (que ele, em muitos casos, nunca visitou) é demonstrativo de como as narrativas acabam por dar simbologia a um espaço e como a narração oral profissional, nas grandes cidades, é capaz de nos lembrar que, apesar do imediatismo, vivemos um contexto que só se pode observar de maneira completa quando narrado e, por isso, dotado de significação. A cidade, afinal, também está construída com base nas pequenas esferas de narrativas que formam o seu tecido.

Portanto, quando, no início deste texto, escrevi que não acreditaria se alguém dissesse que era possível escutar histórias em diversos pontos da cidade de Lisboa, posso argumentar

que, após a etnografia, passei a observar a própria cidade de uma maneira diferente e a narração oral profissional como uma arte diversa daquela tradicional. A cidade é um espaço de possibilidades para a narração oral porque está fundada em pequenas narrativas, de uma maneira distinta da relação estabelecida entre as histórias e as aldeias no passado, mas ainda é palpável essa conexão. Mesmo os narradores que advogam pelo revivalismo e pela busca de uma nova forma de comunicação e interação, não podem contornar o fato de que estão nas cidades e que o contexto condiciona, de antemão, a construção das performances. Portanto, na cidade, a narração oral é sempre uma negociação entre a memória e a sugestão, nunca um campo fechado ou uma informação direta, e sim a possibilidade de conjunção entre o passado e o presente, entre o interno e o externo.

### *O que busca quem ouve: pais, objetivos e divulgação*

Apesar de não ser o foco central deste trabalho, foi interessante buscar uma compreensão do que busca a assistência que vai às sessões e como, na maioria dos casos, foram frequentadas aquelas voltadas para o público infantil e compreender também o porquê de os pais levarem seus filhos a tais programas. Dentre os questionários distribuídos em diferentes partes da cidade, consoante às performances, foram analisadas as respostas a partir de uma ótica voltada para a compreensão do fenômeno nas cidades, ou seja, com especial atenção aos bairros, às profissões dos pais e à construção de significado feita em torno das sessões de narração oral para o desenvolvimento das crianças. Dentre os 60 questionários preenchidos, uma primeira análise importante foi a de distribuição de território: enquanto em Oeiras, a maioria dos questionários foi preenchida por habitantes da própria zona ou da área de Cascais, que têm por hábito ler para os filhos em casa e frequentar as sessões com assiduidade, sendo muitos dos pais profissionais da área da educação; nas sessões acompanhadas na Biblioteca São Lázaro (localizada na área central de Lisboa), havia uma maior diversidade nas áreas de habitação, profissão e objetivos a serem atingidos a partir das sessões.

Em termos territoriais, é importante levar em consideração o fator periodicidade, ou seja, a regularidade com que acontecem as sessões (por exemplo, na GATAfunho sessões semanais, assim como na Biblioteca São Lázaro, mas na Mouraria, sessões mensais), algo que propicia a criação de um hábito por parte das famílias e uma prática discursiva que

contextualiza a narração oral como algo corriqueiro nessas vidas. Também por conta dessa regularidade e do discurso adotado pelas famílias é que, em determinadas áreas da cidade, é possível a construção de um público reincidente para as performances enquanto em outras, não. A localidade com a maior quantidade de respostas díspares foi a sessão de contos no Mercado de Natal de Alvalade (2016), incluída em uma programação mais ampla. Alguns dos pais presentes (3) já sabiam do que se tratava, mas outros levavam os filhos a sessões de histórias pela primeira vez ou nem sequer escolheram uma atividade específica em meio à programação, ou seja, estavam ali por obra do acaso. (6) Claro que deve ser levada em consideração a localização do evento, a impessoalidade do Mercado de Natal e a pouca periodicidade da sessão. Também foram díspares as respostas com relação ao hábito da leitura em casa: a maioria dos pais não tinha o hábito de ler para as crianças. (8)

Portanto, a partir dos questionários, foi possível confirmar o porquê de algumas áreas terem estabelecido a prática da narração oral de forma mais enfática que outras: a periodicidade das sessões propicia a criação do hábito e de uma prática discursiva de afirmação de objetivos e utilidades da narração oral. Dentre os objetivos, as opções mais assinaladas foram “desenvolver interesse pela Literatura” e “proporcionar um momento lúdico”, para além da escolha de todas as opções apresentadas. Assim, fica claro que os pais que levam os filhos com regularidade às horas do conto ou sessões de histórias têm em mente um discurso racional e funcional de legitimação para a atividade escolhida, também sustentado pelas instituições educacionais e pelos próprios contadores de histórias, além de confirmado pela literatura investigativa acerca do tema. Após a sessão de contos macabros de Rodolfo na Biblioteca Municipal de Oeiras, realizada à noite mas em que estavam presentes inúmeras crianças, a possibilidade de aprendizagem a partir das histórias também foi citada. Em um questionário, uma mãe explica que o filho já não tem a idade para as sessões infantis e, aos 12 anos, não percebe todos os temas abordados em uma sessão para adultos, mas que enxerga a importância de dar continuidade ao hábito para que o rapaz não perca a proximidade com as histórias, a Literatura e o mundo, confirmando racionalidade e funcionalidade discursiva.

O fenômeno intergeracional também se apresentou nos questionários, primeiro pelo fato de inúmeros pais não terem crescido acostumados a ouvir histórias e agora as contarem aos seus filhos com frequência e segundo, por consideradas as exceções encontradas nas

respostas, alguns questionários apresentarem contrapartidas como “todo mundo gosta de histórias” ou “não trouxe meu filho e sim meu pai”. Ou seja, a linearidade transgeracional que pode atingir uma sessão de histórias demonstra que nem sempre uma sessão infantil atrai somente crianças, mas também indivíduos que creem no valor terapêutico das histórias, o que, consideradas as práticas discursivas supracitadas, aponta para um ressurgimento idealista da narração oral. (SAN-FILIPPO 2005) A partir das localidades onde foram preenchidos os questionários, é marcante a diferenciação entre eventos realizados em bibliotecas ou associações culturais e os eventos realizados em bares, pequenas livrarias e cafés: enquanto nos primeiros, talvez pelo fator da periodicidade, há uma maior heterogeneidade etária; nos segundos, há uma homogeneidade maior (enfaticamente a presença de adultos), mas com uma diversidade bastante grande de objetivos, já não tão voltados para a construção de caráter e identidade, mas para um revivalismo lúdico e resgate de sensações pertencentes ao tempo passado.

Um último ponto importante a ser extraído da análise quantitativa dos questionários é sobre a divulgação das performances: dentre as opções apresentadas, a escola e a biblioteca foram as fontes de informação mais citadas, seguidas de amigos ou conhecidos e, por último, periódicos, revistas e veículos de informação. Como proposto no capítulo anterior, a divulgação está a cargo dos próprios narradores, assim como das instituições que suportam as práticas e nas quais decorrem muitas das sessões (geralmente instituições educacionais), além das indicações de amigos que também tenham filhos ou que estejam engajados de alguma forma nas performances. Essa quase ausência de divulgação nos grandes veículos de informação demonstra que, dentro da indústria cultural, a arte da narração oral ainda é uma prática periférica, que vem ganhando espaço por conta dos inúmeros festivais (cada vez maiores) e multiplicação dos contadores.

A *Internet* surgiu como uma interessante forma de divulgação, constituindo uma ferramenta para os narradores, que são capazes de criar eventos online, assim como divulgar pequenos excertos de sessões anteriores e fotografias, mas que continua atingindo o público já interessado na prática e que busca tais eventos. Durante a etnografia, multiplicaram-se as opções *online* que me eram apresentadas de eventos consoantes à narração oral, assim como acontece para aqueles que buscam estar a par das próximas performances. A associação entre tecnologia e narração também aparece como uma diferença marcante entre a prática urbana e

a tradicional: é imperativo, nas grandes cidades, fazer uso de ferramentas que possibilitem atingir um número maior de pessoas. Ainda que o revivalismo do sentimento de comunidade e união esteja presente na proposta dos contadores de histórias e o sentido crítico às instituições sociais e às novas formas de interação estejam implícitos em muitos casos, a narração oral urbana é indissociável das ferramentas características de seu contexto, tanto das instituições educacionais, quanto da tecnologia.

Durante os festivais de narração oral, não foram distribuídos questionários por se tratar de um público bastante amplo e diverso, que não contribuía, necessariamente, para a compreensão do universo da narração oral urbana de maneira pontual e específica. Os festivais acabam por atrair uma assistência mais diversa por possuírem, dentro das possibilidades financeiras, maior divulgação e apresentarem, em muitos casos, sessões gratuitas em espaços públicos. Por isso, optei por não realizar a distribuição nesses contextos e sim nas sessões periódicas, ou ainda nas incomuns, mas que apresentassem o intuito de criação de uma prática. Esse foi o caso das sessões nas bibliotecas de Oeiras, São Lázaro e Belém; nas sessões nas livrarias Tigre de Papel e Baobá; na Associação Renovar a Mouraria e no PARA - Espaço literário.

### *Etnografia: o discurso e o concreto; considerações pessoais*

A tradução da experiência feita pelo antropólogo das conclusões emergentes da pesquisa de campo colocam o texto etnográfico também como prática performática e narrativa. Como proposto por Bauman & Briggs (1990), o narrar tem força performativa - a partir do esboço dos espaços, personagens e acontecimentos, somos instigados a pensar numa determinada acepção dos fatos que reflete, por força, apenas uma pequena parte do complexo a que denominaríamos “realidade”. A colagem de que fala Clifford (1994) é justamente o mosaico de perspectivas e acontecimentos, nem sempre lineares e tangíveis, a partir do qual somos capazes de construir conexão com fragmentos específicos do mundo e da temporalidade. Por isso, o texto etnográfico pode ser modo de ação e expressão (STRATHERN 2013), mas um formato não anula a possibilidade do outro. Por isso, ao construir a narrativa etnográfica sobre os contadores de histórias, senti-me sempre em contato com a fragilidade do mundo, que é, afinal, uma fragilidade discursiva.

Os fragmentos aqui apresentados retratam a descoberta de uma possibilidade comunicativa e de um processo que decorre na esquina de casa. Assim, traduz o vivido e as interpretações do performado: a realidade da presença dos corpos, memórias e do confronto entre o mundo e os indivíduos participantes nas situações expostas em seus processos de decodificação do mundo. Portanto, a construção dessa etnografia, como descrito acima, tratou de uma descoberta de novas formas de interpretar a cidade, as histórias, a própria etnografia e a comunicação entre os indivíduos no tempo presente. Os estímulos sensoriais despertados por determinados relatos fazem já parte da interpretação e dedução do leitor que não deve concluir quem é o contador de histórias português contemporâneo, mas sim farejar uma curiosidade pela existência de um universo simbólico fragmentado e potencialmente mágico no qual a presença corporal permite o questionamento do ser perante o mundo.

Inicialmente, fui surpreendida pela possibilidade de se escutarem histórias em diversas partes da cidade mas, ao longo da pesquisa, encontrei-me surpreendida não mais pela possibilidade mas pela busca dos indivíduos, justificada de inúmeras formas, por diferentes formas de comunicação e interação. Inevitavelmente, a partir dos eventos de narração oral, descobri também programações teatrais e circenses que, ao final, apesar de se tratar de artes diferentes, estão interligadas pela construção identitária de seus públicos, além das razões e especificidades técnicas. Assim, a construção narrativa deste texto apresenta fragmentos temporais e espaciais intercalados que traduzem uma experiência comunicativa entre antropólogo, assistência e narrador, mas que podem ser registrados como apenas uma parte da construção da realidade desse pequeno universo interacional.

## Conclusão

Enquanto, em alguns cantos do mundo, ainda podem ser encontradas pequenas chamas que ardem entre o árido do solo e o brilho do céus, foi nas cidades que o homem estabeleceu uma nova ordem social calcada entre o cimento, feixes de céu e histórias. Encontramo-nos unidos pelas narrativas que nos são apresentadas ao longo da vida e a partir das quais construímos nossas diferentes identidades e expectativas. Se o questionamento inicial desta pesquisa era “quem” são os contadores de histórias contemporâneos em Portugal, ao longo do caminho, passei a perguntar-me “como” são eles. A ideia de um estereotipo específico que definisse um narrador ou o próprio movimento da narração oral foi rapidamente esquecida, dando espaço à análise de como interagem e existem tais indivíduos no âmbito urbano.

A distância entre o pronome e o advérbio não é apenas gramatical: a formulação da pergunta traz também uma nova dimensão relacional à etnografia, que passa a tratar da descoberta e conhecimento do “como” e, por extensão, desbravamento do “onde”, do “quando” e, inevitavelmente, de muitos dos “porquês”. Maior que o paradigma do homo narrans e a gradação que rege nossa vida pelos discursos, foi despertado um grande interesse pela capacidade de criatividade e pela complexidade do homem perante as instituições com as quais lida. Esse mesmo indivíduo que, talvez, apanhe o comboio lotado às 18h da tarde e que passa horas na fila dos correios para, em seguida, dissecar um texto a ponto de transformá-lo em algo totalmente novo. O profissional da narração oral é aquele que, em realidade, não faz nada de inovador, mas que é capaz de desenvolver uma prática artística a partir das histórias que, em muitos casos, parecem-nos absolutamente distantes dada a rapidez da vida urbana.

Esse limite entre o desaparecimento do narrador (BENJAMIN 1992) e o suposto “surgimento” do contador de histórias profissional é, na realidade, difuso, distorcido por outros paradigmas advindos, por exemplo, de estudos sociais científicos e análises discursivas. No seu sentido tradicional, seja o trovador, o ancião, o *gentbedjé* ou a figura que quisermos imaginar, o narrador oral está condicionado pelo contexto, pelas ferramentas



criativas, pelos objetivos de seus contos. Aqueles que ainda se reúnem, no final da tarde, à volta de uma fogueira, o fazem porque isso ainda lhes aparece como uma prática cotidiana, algo natural, contextualizado. Nas cidades, a conquista de um novo espaço para essa interação acaba por estar também ligada a determinadas questões que ditam o ritmo de vida na *urbem*: a profissionalização, as artes, o espetáculo, os serviços, as instituições. Se os diversos fatores debatidos nos capítulos introdutório e explanatório possibilitaram a ascensão da prática em diferentes países, foi também a urbanização e a condensação dos indivíduos e de suas próprias narrativas em pequenos espaços que incentivaram não um “resgate” idealista da narração oral, mas a busca por determinada forma de comunicação e arte, apresentada como serviço, pelos indivíduos.

Analisadas enquanto prática artística ou social, as sessões de narração oral, seja para crianças ou adultos, são performances comunicativas que permitem a interação individual interior e exterior: enquanto, com a excepcionalidade do momento, partilham-se sensações corporais específicas, construídas naquele instante e que não serão posteriormente produzidas - por isso cada performance é única -, são também trabalhadas memórias individuais e concepções simbólicas das inúmeras experiências de cada um. Por isso, tanto de uma perspectiva antropológica quanto artística, a narração oral profissional representa mais que uma forma específica de comunicação ou um fenômeno curioso na malha metropolitana: pode ser vista como o reflexo de inúmeros fatores macrossociais conjugados com a construção “simbólica” coletiva e particular. A cidade não está repleta apenas de histórias fragmentadas, mas também de diferentes níveis de memória comunitária e social cujas narrativas se misturam, gerando espaço para inovações e criatividade perante as práticas culturais.

Refletir sobre *como* funciona a profissão, tanto a níveis burocráticos quanto práticos, inclui, portanto, reconhecer todos os discursos emergentes dessa conjunção entre memória individual e social, além das práticas discursivas legitimadoras de um espaço e funcionalidade específicos da narração oral. Tanto por parte das instituições educacionais (por extensão, governamentais), quanto dos indivíduos, os discursos são ambíguos e não excludentes, por tratar-se de um serviço e, também, de uma arte. A dualidade serviço\arte permite a exploração de diferentes campos que variam da terapia e pedagogia ao entretenimento e lazer sendo, portanto, cabível uma compreensão concomitantemente

revivalista, pedagógica e de espetacularização acerca do tema. Essas práticas discursivas, também reconhecidas na bibliografia acadêmica, apontam para diferentes possíveis motivações do desenvolvimento de tal profissão em diferentes países: padrões de incentivo à escolarização, literacia, urbanização e cultura que acabam por repetir-se em diferentes localidades. Em quase toda a bibliografia encontrada, a proximidade do narrador oral com o ator e o teatro (além do pedagogo) é retratada, porém, emerge uma nova arte que, em inúmeros pontos, difere da prática teatral. Esse limite entre as esferas artísticas também é um reflexo da condição urbana da narração oral contemporânea: além da proliferação de oferta de espetáculos nas grandes cidades, é a partir da consolidação de determinadas práticas profissionais e burocráticas específicas que os indivíduos passam a buscar formas de contornar o próprio mercado de trabalho com outras iniciativas - como no caso do primeiro narrador oral profissional português, António Fontinha.

Foram acompanhadas, durante o trabalho etnográfico, sessões que se encaixavam nos diferentes discursos de fundamentação da profissão, podendo ser confirmado um entrelace entre eles: não são mutuamente excludentes e podem, como na maioria dos casos, servir de base ideológica ao mesmo contador. Em geral, como é um mercado de trabalho que depende dos próprios narradores e da dinamização que fazem do meio, é comum que façam espetáculos em escolas, bibliotecas e também bares, associações culturais e festivais. O exemplo mais distante dos festivais foi Elsa, que se dedica ao papel social do narrador, fomentando projetos próprios mais próximos à terapia e à pedagogia. Ainda assim, pude notar que sempre encaixam a sua prática em alguma dessas opções narrativas de fundamentação artística, mas também pessoal. Além de a instituição do trabalho ser, hoje, uma característica basilar para as relações sociais que se desenvolvem - ainda quando tentamos negar tal fato -, o narrador profissional afirma sua figura ideológica dentro desse tecido de sociabilidades também a partir do trabalho. Portanto, ao batalharem por uma profissão marginal (também com relação à atividade burocrático-estatal), estão a posicionar-se perante o mundo, as instituições e os demais indivíduos.

A tentativa de explorar um universo do qual não fazemos parte nem na condição de contadores, nem como assistência, acaba por ressaltar determinadas facetas das sessões de narração oral que, a priori, eram pensadas com certo grau de - quase - romantismo. Apesar de se apresentarem como narradores orais, a grande maioria dos contadores profissionais trabalham a partir da plasticidade narrativa, escrevem, dão cursos e workshops, ilustram (em alguns casos) e, também, participam de pesquisas. Portanto, a ideia de que vivem, atualmente, apenas da narração oral é uma realidade bastante romantizada, uma vez que a grande maioria é também responsável por livros, projetos editoriais, peças teatrais e estão em constante diálogo com as associações culturais. Em Portugal, como ainda se trata de uma esfera artística relativamente pequena, apoiam-se os festivais e projetos dos colegas de profissão, o que faz com que a plasticidade da narração seja explorada de forma profunda com a multiplicação de iniciativas que envolvem, por vezes, os mesmos indivíduos.

Em certas alturas do texto, foram expressas as dúvidas e as alterações feitas ao longo do tempo com relação à forma de observação do objeto e também às crenças que tinha desse mesmo universo. A ideia de que poderia trabalhar com contadores profissionais cujo trabalho estivesse voltado apenas para o público infantil foi, provavelmente, o primeiro momento de confronto entre a realidade e a idealização: a ruptura desse ideal veio com a confirmação de que, exceto nas sessões em escolas (por questão de organização pedagógica), os públicos variam e os objetivos da assistência também. Uma análise mais aprofundada desses objetivos é material para um novo trabalho de pesquisa, mas não se poderia deixar de perceber, em termos de prática discursiva, de que maneira os indivíduos percebem a atividade e até que ponto as suas metanarrativas estão em acordo com aquelas dos narradores e pesquisadores.

Ao reconhecer que, na condição humana, estamos em constante mudança, são inevitáveis a comparação e o quase antagonismo que rondam os limites entre o tradicional e o inovador, o antigo e o contemporâneo. Na realidade, esse antagonismo não passa de uma maneira de nos referenciarmos enquanto indivíduos e grupos no tempo presente e pode, muitas vezes, fazer com que esqueçamos o processo contínuo de negociação entre o tradicionalismo e a criatividade que experienciamos quase diariamente. Estamos sempre sujeitos à busca por referenciais e antigas práticas que, recontextualizadas, transformam-se

em novas práticas que estão em diálogo com o preexistente, sempre. Essa relação dialética foi muito ressaltada durante o acompanhamento das sessões e também nas entrevistas acerca da preparação individual, criação textual e prática artística. Se, em Cabo Verde, os “biblioteca viva” - palavras do Adriano - seguem a contar apenas com o cair do sol, em Lisboa, encontramos também espécies de rituais característicos dos contadores como os exercícios de voz, o uso da indumentária, da música, dos livros. Esses hábitos caracterizam o estilo performático do narrador oral, mas também representam todo um processo de criação que envolve referências do passado, de outros contextos e localidades, além dos impulsos individuais.

O surgimento de uma rede internacional de narradores orais e a associação de profissionais oriundos de diferentes partes em nome da organização de festivais e tertúlias comprova que, assim como o limite entre o tradicional e o inovador não precisa ser analisado de forma tão rígida quanto, por exemplo, a da apropriação cultural, a interação entre os contextos interno e externo, micro e macrosocial, é melhor representada como dialética e processual. O mapeamento dessa interação, realizado por diferentes instituições - geralmente fundadas por contadores de histórias - gera a percepção de que há tendências internacionais no movimento artístico da narração oral e que elas se moldam ao contexto cultural em escala nacional e regional.

### *Arte, performance e oralidade*

A experiência partilhada nesta pesquisa não colocou em questionamento apenas a forma de olhar a cidade e a interação entre os indivíduos, mas principalmente o uso que damos ao corpo e à linearidade de nossas noções de tempo e espaço. A partir da ótica performática e das ferramentas teóricas disponíveis, o escopo físico e simbólico das sessões de histórias puderam ser analisados de modo a formar um mosaico que, por fim, dá corpo à performance. A compreensão de que, após cada experiência, há um significado emergente, que se confirma com a reincidência da assistência nas sessões posteriores, é uma forma concreta de se enxergarem os efeitos dos atos discursivos e da relevância e extra-cotidianidade da performance.

A narração oral constitui um terreno amplo para esse tipo de estudo, principalmente por conta da experiência em relevo e da característica multissensorial, a nova percepção de tempo e espaço adquirida pelos participantes é fruto da combinação entre a competência do *performer*, a avaliação, o *display* e as diferentes formas de *keying* que permitem a compreensão imediata de que se trata de uma situação fora do ritmo cotidiano da vida. Essa possibilidade de absorção pela temporalidade da história permite-nos lembrar que o corpo é capaz de desmaterialização, podendo ser puramente símbolo (como no caso do *performer*) e também matéria (como no caso da assistência). A transformação do espaço físico a partir do *keying* (jogos de luzes, indumentária, peças decorativas) é complementada pelos aspectos poéticos emergentes da partilha: todas as memórias recuperadas a nível individual contribuem para a especificidade das sessões, de maneira que o significado emergente é partilhado de novas formas a cada sessão. Essa conjunção do subjetivo e do real é o grande apelo do performático e motivo pelo qual as experiências podem atingir determinado grau de multissensorialidade.

O corpo pode, muitas vezes, ser utilizado como texto: todo o processo de oralização feito pelos contadores de histórias contemporâneos acaba por reificar essa afirmativa. Ao buscarem em livros ou, primeiro na escrita, as narrativas que desejam contar e, posteriormente, trabalharem as possibilidades de inovação e adaptação do texto para uma linguagem mais próxima à oralidade e ao estilo individual, estão a utilizar o corpo e a voz como tradutores de uma mensagem. Aliás, talvez seja o processo de oralização que melhor caracteriza as diferenciações entre o narrador urbano e o tradicional, assim como a distância entre a narração oral e outros tipos de arte. Essa necessidade de adaptar o texto a uma linguagem que é, acima de tudo, física acaba por transformar as histórias em algo diverso. Essa conjunção entre literacia e oralidade é o curioso caminho proposto pela narração oral contemporânea para dar seguimento à partilha de histórias e experiências.

O *status* de arte da prática está claro não apenas pela espetacularização e pelas provocações estéticas, mas pela capacidade de provocação e inquietude que traz aos indivíduos, além da dimensão sensorial e sentimental englobada. A narração oral sugere e evoca, foge à representação direta para dar espaço à intuição e subjetividade sendo, por isso, no entendimento da autora, uma prática artística específica. Explora e dissecar o texto e suas personagens de maneira a não representá-los e sim apresentá-los e, decorrente dessa

apresentação, multiplicá-los: cada indivíduo presente fará a sua própria extensão do texto e criação das experiências vividas.

### *Entre escalas*

A partir de uma perspectiva histórica, a narração oral em Portugal já atinge uma segunda ou terceira geração de contadores: a partir da década de 1990, com o surgimento das primeiras sessões no Bar das Imagens e a Jornada do Conto, assistimos a uma proliferação de eventos e festivais, assim como ao surgimento dos workshops e da Escola de Narração Oral. Essas novas gerações aderem pluralidade à arte, de maneira que é impossível estereotipar o “narrador oral profissional português” (nem este trabalho se propôs a isso). Dar conta dessa pluralidade era mais o objetivo, trabalhar com indivíduos que já o fazem há anos e outros que começaram a pouco. Aqueles que nasceram e viveram em contato com as histórias portuguesas e aqueles que as conjugam com histórias de outros mares e terras. Creio que, em um ou dois anos, se nos debruçarmos para observar o estado do movimento da narração oral, teremos uma grande surpresa em termos de quantidade de narradores, oferta de localidades e diferenciação de objetivos e propostas de sessões.

O papel da tecnologia nestes passos futuros não pode ser esquecido: ferramentas como o *digital storytelling* e a narração para empresas atraem novos públicos e permitem o alastramento das performances com diferente objetivo e, portanto, serviço. Nos workshops, já podem ser encontrados indivíduos que não provêm do teatro nem da pedagogia, mas que buscam melhor forma de se expressarem e organizarem as próprias ideias, ou mesmo aqueles que enxergam na narração oral um passatempo interessante e terapêutico. O espaço digital ocupado pelos workshops também é grande: inúmeros cursos estão disponíveis nas mais diferentes línguas, além das ferramentas de voz e vídeo que permitem o acesso a uma maior quantidade de performances. O desenvolvimento da narração profissional em Portugal está intimamente ligado ao reconhecimento de novas esferas de atuação do narrador e, inevitavelmente, à multiplicação de interessados no tema - tanto a nível de público, quanto de profissionais.

O objeto trabalhado nesta pesquisa é um processo vivo que permite questionar a oralidade, a comunicação, a cidade, o subjetivo e o real. O que se pode ter em mente é

observar com atenção os desdobramentos e signos emergentes desse processo, sem a romantização do tema. Muito mais que a nível de tradição, inovação, pedagogia ou espetáculo, devem-se pensar as possibilidades de questionamento e comunicação emergentes e os efeitos que estas podem ter no mosaico da vida nas cidades e na perspectiva que temos da nossa realidade. Poder escutar histórias, afinal, é um convite à reflexão sobre o lugar do homem no tempo, é colocar em pauta a durabilidade de narrativas que acontecem dentro de nós de forma atemporal e deslocadas espacialmente. Portanto, observar o crescimento e o estabelecimento da profissionalização da narração oral é um trabalho etnográfico, como a grande maioria deles, que não engloba apenas o tempo presente, mas toda uma possibilidade de futuro e a carga do passado.

## BIBLIOGRAFIA

Abu-Lughod, Lila (1986), *Veiled Sentiments: honour and poetry in a bedouin society*. California: University of California Press.

Abu-Lughod, Lila (1991) "Writing Against Culture", Fox, R. (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe School of American Research Press, p. 137-162.

Austin, John Langshaw (1975), *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Baker, Augusta e Ellin Green (1977), *Storytelling: Art and Technique*. New York & London: R. K. Bowker.

Bauman, Richard (1984), *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press.

Bauman, Richard (1986), "Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative" in *Cambridge Studies in Oral and Literate Culture*, Vol. 10. Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, Richard e Charles L. Briggs (1990), "Poetics and performance as critical perspectives on language and social life" in *Annual Review of Anthropology*, n. 19, p. 59-88.

Bauman, Richard e Patrick Feaster (2005), "Fellow townsmen and my noble constituents!": representations of oratory on early commercial recordings in *Oral Tradition*, n. 20, p. 35-57.

Becker, Howard (1970) "The nature of a profession". In: \_\_\_\_\_. *Sociological Work: method and substance*. New Jersey: Transaction Books, p. 87-103.

Bettelheim, Bruno (2010), *The Uses of Enchantment: the Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Random House Inc.

Bruner, Jerome (1990), *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.

Bryant, Sara Cone (1905), *How to Tell Stories to Children*. Boston & New York: Houghton Mifflin Company.

Busatto, Cléo (2001), *Contos e encantos dos quatro cantos do mundo*. CD-ROM. Curitiba.

Butler, Judith (1988), "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay" in *Phenomenology and Feminist Theory. Theater Journal*, Vol 40, No 4, p. 519-531. The Johns Hopkins University Press.

Calame-Griaule, Geneviève (dir.) (2001), *Le Renouveau du Conte: The Storytelling Revival*. Paris: CNRS Éditions.

Calvino, Ítalo (1990), *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.



Cardigos, Isabel (1996), *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales*. FF Communications, 260. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Cardigos, Isabel (1999) "Once Upon a Time in Vale Judeu", in Margaret Mac Donald, *Traditional Storytelling Today: An International Sourcebook*, Chicago / London, Fitzroy Dearborn Publishers, p. 281-284.

Carmelo, Luís (2016), *Narração Oral: uma arte performativa*. Tese de Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes. Universidade do Algarve. Acedido a 12 de novembro de 2016 em <http://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/9006>

Carrasco, Ivan (1993), "Metalenguas de la poesía etnocultural de Chile I" in *Estudios Filológicos* Vol. 28, p. 67-73.

Carrasco, Ivan (2000), "Poetas mapuches en la literatura chilena" in *Estudios Filológicos*, No. 35, p. 139-149. Acedido a 25 de novembro de 2016 em [http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132000000100009&script=sci\\_arttext](http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132000000100009&script=sci_arttext).

Castro, Rodolfo (2012), *A intuição leitora, a intenção narrativa*. Lisboa: Ana Paula Faria - Editora

Clifford, James (1994), "Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future" in *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3. Acedido a 06 de junho de 2017 em [http://wayneandwax.com/pdfs/clifford\\_diasporas.pdf](http://wayneandwax.com/pdfs/clifford_diasporas.pdf)

Clifford, James e Marcus, George (Eds.) (1986), *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press

Connelly, F. Michael e Clandinin, Jean D (1990), "Stories of Experience and Narrative Inquiry" in *Educational Researcher*, Vol. 19, No. 5, p. 2-14. Acedido a 09 de março de 2017, em <http://www.jstor.org/stable/1176100>

Connor, Steven (1996), "Postmodern performance" in Patrick Campbell (Ed.) *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester: Manchester University Press.

Cortázar, Julio (2013), *Clases de Literatura* - Berkeley, 1980. Madrid: Alfaguara.

Derive, Jean (2010) *Literalização da oralidade, oralização da literatura*. Belo Horizonte: Viva Voz.

Duarte, Noélia de Lurdes V. (2013), *O conto literário: a memória da tradição*. Tese de Doutoramento em Estudos Literários (Literatura Portuguesa), <http://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/2573>. Acedido a 12 de fevereiro de 2017.

Eriksen, Thomas H. & Finn S. Nielsen (2013), *A History of Anthropology*. London: Pluto Press

- Fairclough, Norman (2001), *Language and Power*. London: Pearson Education.
- Finnegan, Ruth (1977), *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finnegan, Ruth (1976), *Oral literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press.
- Finnegan, Ruth (1992), *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. London e New York: Routledge.
- Fischman, Fernando e Luciana Hartmann (2007), “Apresentação” in Fernando Fischman e Luciana Hartmann (Eds.) *Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Santa Maria: Editora UFSM
- Fontinha, António (org.) (2014), *Entre Contadores: A Voz Feminina*. Mafra: Ouvir e Contar – Associação de Contadores de Histórias.
- Gauthier, Jacques H.M. et al (1998), *Pesquisa em enfermagem: novas metodologias aplicadas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- Gilroy, Paul (2002), *O Atlântico Negro □- Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM —Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- Goffman, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: Social Sciences Research Centre/University of Edinburgh.
- Goode, William J. (1957), “Community within a community: the professions” in *American Sociological Review*, v. 22, no 2, p. 194-200.
- Görög-Karady, Veronika (1990), “The New professional Storyteller in France” in Rohrich Lutz e Sabine Wienker-Piepho (Eds.) *Storytelling in Contemporary Societies*. Tubingen: Gunter Narr Verlag, p. 173-183.
- Graverini, Luca (2006), “An Old Wife’s Tale” in W.H. Keulen, R.R. Nauta e S. Panayotakis (Eds.) *Lectiones Scrupulosae: Essays on the Text and Interpretation of Apuleius’ Metamorphoses in Honour of Maaike Zimmerman, Ancient Narrative 6*. Groningen: Barkhuis Publishing e Groningen University Library, p. 86-110.
- Green, Ellin (1996), *Storytelling: Art and Technique*. Westport and London: Libraries Unlimited.
- Guerreiro, Fernando (2015), *Ficou tanto por dizer - Micro Contos*. Lisboa: Europress - Indústria Gráfica
- Hartmann, Luciana (1999), “Oralidade, corpo e memória entre contadores e contadoras de causo gaúchos.” in *Horizontes Antropológicos*, Vol. 5, No. 12. Acedido a 13 de abril de 2017 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71831999000300267](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000300267)

Hayano, David (1979), "Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects." in *Human Organization*, Vol. 38, No. 1, p. 99-104.

Heywood, Simon (2001), *Storytelling Revivalism in England and Wales: History, Performance and Interpretation*. Tese de Doutorado não publicada, Universidade de Sheffield.

Hughes, Everett C. (1994), "The humble and the proud: the comparative study of occupations" in \_\_\_\_\_. *On work, race, and the sociological imagination*. Chicago: University of Chicago Press, p. 67-78.

Hymes, Dell. 1975. "Breakthrough into Performance" in D. Ben-Amos e K. Goldstein (Eds.) *Folklore: Performance and Communication*. The Hague: Mouton, p. 11-74.

Hyvarinen, Matti (2008), "Analyzing narratives and Story-telling" in Alasuutari Pertti, Leonard Bickman & Julia Brannen (Eds.), *The SAGE Handbook of Social Research Methods*, Londres: SAGE Publications

Ingold, Tim e Elisabeth Hallam (2007) "Creativity and Cultural Improvisation; an Introduction", in Tim Ingold e Elisabeth Hallam (Eds) *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg, p. 1-24.

Jakobson, Roman. (1985), *Verbal Art, verbal Sign, Verbal Time*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jaffe, Alexandra (2009), "The sociolinguistics of stance" in Jaffe, Alexandra (Ed.). *Stance: sociolinguistic perspectives*. New York: Oxford University Press, p. 2-28.

Korom, Frank J. (2013) "The Anthropology of Performance: an introduction" in Frank J. Korom (Ed.) *The Anthropology of Performance: a reader*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Laderman, Carol e Marina Roseman (Eds) (1996), *The performance of healing*. New York: Routledge.

Lévy, Pierre (1993), *As tecnologias da inteligência - O futuro do pensamento na era da informática*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34.

Lord, Albert B (1960), *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

Lyotard, Jean-François (1989), *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva.

Mateo, Pepito (2005), *El Narrador Oral y el Imaginario*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.

Matos, R.E.S (2005), *Espacialidades em rede: população, urbanização e migração no Brasil contemporâneo*. Belo Horizonte: C/ Arte Editora

McAuley, Gay (1999), *Space in performance: Making meaning in the theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Merleau-Ponty, Maurice (1999), *Femenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Obiechina, Emmanuel N. (1990), "Language and the African Novel" in E. N. Obiechina *Language and Theme: Essays on African Literature*. Washington DC: Howard University
- Ong, Walter J (2002), *Orality and Literacy*. London & New York: Routledge.
- Ortiz, Estrella (2009), *Contar con los Cuentos*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.
- Ortner, Sherry (2006), "Power and Projects. Reflections on Agency", in *Anthropology and Social Theory, Culture, Power and the Acting Subject*. Durham: Duke University Press, 129-153
- Palleiro, María Inés e Fernando Fischman (Eds.) (2009), *Dime Cómo Cuentas... Narradores Folklóricos y Narradores Urbanos Profesionales*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Patrini, Maria de Lourdes (2002), *Les conteurs se Racontent*. Genève: Slatkine.
- Patrini, Maria de Lourdes (2005), *A renovação do conto: Emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez
- Pennycook, Alastair (2010), *Language as a local practice*. New York: Routledge
- Perrault, Charles (1997), *Contos*. Tradução de António Pescada. Lisboa: Editorial Caminho.
- Propp, Vladimir (2003), *Morfologia do Conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Vega.
- Regedor, António J. B (2014), *Bibliotecas, Informação, Cidadania. Políticas Bibliotecárias em Portugal. Séculos XIX-XX. Vol. 1*. Porto: Universidade Fernando Pessoa
- Ryan, Patrick (2003), *The Contemporary Storyteller in Context: A Study of Storytelling in Modern Society*. Tese de Doutoramento não publicada, Universidade Glamorgan.
- Sanfilippo, Marina (2007), *El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)*. Tesis Doctorales Cum Laude, 43. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Schieffelin, Edward L (1985), "Performance and the cultural construction of reality" in *American Ethnologist*, Vol. 12, No. 4, p. 707-724.
- Shedlock, Marie (1915), *The Art of the Storyteller*. New York: D. Appelton & Company.
- Silva, Carmen L. da (2007), "A Arte de Contar História e Tecer os Fios da Memória" in in Fernando Fischman e Luciana Hartmann (Eds.) *Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Santa Maria: Editora UFSM
- Silvano, Filomena (2010), *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sobol, Joseph Daniel (1999), *The Storytellers' Journey: An American Revival*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Strathern, Marilyn (2013), *Fora de Contexto. As ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome/ Série PPGAS/ Antropologia Hoje

Stuart, Hall (2005), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: dp&a

Tambiah, Stanley (1985), *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge: Harvard University Press

Traça, Maria E. (1992), *O Fio da Memória: Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Coleção Mundo de Saberes. Porto: Porto Editora

Turner, Victor (1969), *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.

Turner, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Press.

Vidal, Nicolás Buenaventura (2010), *Palabra de Cuentero*. Colección en Teoría. Guadalajara: Palabras de Candil.

Zumthor, Paul (1993), *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria L. D. Pochat e Maria I. de Almeida. Campinas: Hucitec.

## LISTA DE FIGURAS

Fotografia 1 - Programa - Arquivo Antonio Fontinha – 1997	38
Fotografia 2 – Biblioteca Municipal de Oeiras	52
Fotografia 3 - Rodolfo - Serão 2016	59
Fotografia 4 - Rodolfo - GATAfunho 2017	59
Fotografia 5 - Keying - Teatro do Coreto 2017	59
Fotografia 6 - Micro Contos - Teatro A Barraca – 2017	60
Fotografia 7 - Sessão infantil - Palavras Andarilhas 2016	60
Fotografia 8 - Biblioteca de Belém – 2017	62
Fotografia 9 - Biblioteca São Lázaro – 2016	63
Fotografia 10 - Adriano Reis – 2017	67
Fotografia 11 - Adriano Reis – 2017	68
Fotografia 12 -Mariana - Contos Cantos e Descantes de Mulheres em Trânsito. Disponível: <a href="https://www.facebook.com/pg/Mariana-Contos-Cantos-e-Descantes-de-Mulheres-em-Tr%C3%A2nsito-1827651407499972/photos/?ref=page_internal">https://www.facebook.com/pg/Mariana-Contos-Cantos-e-Descantes-de-Mulheres-em-Tr%C3%A2nsito-1827651407499972/photos/?ref=page_internal</a>	69
Fotografia 13 - Narrativa com livro – 2017	80
Fotografia 14 - Narrativa com livro – 2016	81
Fotografia 15 - Leitura em voz alta - GATAfunho, 2016	81
Fotografia 16 - Luís Carmelo e Rodolfo Castro - Faro, 2017	84

## ANEXO I - Questionário

Nome:

Bairro:

Profissão:

Quantidade de filhos:

Idade dos filhos:

Lê em casa para as crianças?

☒ Sim

☐ Não

Com que frequência?

Costumava ouvir histórias quando criança?

Frequenta as sessões há quanto tempo?

Costuma ir a sessões sempre no mesmo lugar?

☒ Sim

☐ Não

Como descobriu sobre as sessões de contadores de histórias?

☒ Amigos

☐ Escola

☐ Biblioteca

☐ Revista, periódico e outros veículos de informação

O que busca para os filhos quando os leva nas sessões?

☒ desenvolvimento da capacidade interpretativa

☐ proporcionar um momento lúdico

☐ desenvolver interesse pela Literatura

☐ apresentar um tipo de diversão que fuja à televisão e aos video-games

Outro: \_\_\_\_\_

Crê que as sessões são bem sucedidas de acordo com aquilo que busca para os filhos?

☒ Sim

☐ Não

Por quê